L'ILLUSTRAZIONE ITALIANA

IL CONCORSO MONDIALE

PER LA

NUOVA FACCIATA DEL DUOMO

DI

MILANO

Numero Speciale

DELLA

ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Prezzo del presente numero [28 pagine]

75 Centesimi.

E Dalbono

MILANO — F.lli TREVES EDITORI — VIA PALERMO, 2

 Tipografia Fratelli Treves. Ranzini-Pallavicini Carlo, Gerente.

Relazione sui progetti per la facciata del Duomo.

Onorevoli sigg. Amministratori della fabbrica del Duomo.

Più di centoventi concorrenti, quasi quattrocento disegni; e non solamente il numero stragrande, ma i pregi di una gran parte dei lavori fanno di questo concorso una delle più nobili e contrastate gare, che sieno state aperte nell'arte architettonica fra le nazioni civili.

E che difficoltà di soggetto! Compiere degnamente nella sua parte principale un insigne monumento, in cui lo spirito dell'arte paesana, sentita l'influenza viva della straniera, si manifestò, cinque secoli addietro, in una forma nuovissima; e l'edificio diventò unico nella maniera sua, anzi si potrebbe dire nel suo stile, poichè l'abbondanza e la varietà delle sue parti bastano veramente a costituire uno stile. Ma il dover desumere dalle membra, per quanto siano ammirabili, le fattezze e l'espressione della faccia, il non potere ispirarsi, altro che con grande misura e cautela, alle faccie di altri edifici coevi o anteriori, tutti sostanzialmente diversi, sono difficoltà da far tremare i più audaci e poderosi ingegni. E non ostante, l'onesto amore della gloria spinse milanesi, italiani di altre regioni, tedeschi, inglesi, francesi, altri stranieri ancora più lontani a tentare la formidabile prova. Assai più di quindici ne sarebbero usciti vincitori, se la breve schiera degli eletti alla seconda e decisiva battaglia si fosse potuta aumentare.

Certo, il criticare, il giudicare sono operazioni incomparabilmente più agevoli che il fare; ma neanche il giudizio doveva riuscire in questo caso una faccenda spedita. La stessa composizione larghissima del Giurì pensata con animo liberale e con sottile ingegno da voi, signori Amministratori, arrischiava di diventare un intoppo. Artisti chiamati dall'Austria, dalla Francia, dall'Inghilterra, da Venezia, da Genova, da Napoli, da Roma, i quali tutti potevano recare, insieme con i milanesi inconsapevolmente e coscienziosamente, le inclinazioni, le predilezioni della loro arte locale; uomini educati a studii disparatissimi, l'erudizione e la pittura, l'ingegneria e la statuaria, l'amministrazione e l'architettura, i quali avrebbero potuto sentirsi tirati a considerare il vasto e multiforme problema del Duomo e della sua facciata da un loro speciale e caro punto di vista. Ma i timori svanirono ad un tratto: uno spirito ampio di equità e di concordia animò sino dal primo momento tutti quanti i giurati, e durò inalterato sino all'ultima stretta di mano.

Sette giorni di assiduo lavoro bastarono a pronunciare la sentenza ed a compilare il nuovo Programma. Nella terza tornata, dopo minuziosi e ripetuti esami, fu stesa, per voto palese, una lista di 50 progetti meritevoli di speciale attenzione; e poi, in seguito a nuove e particolareggiate discussioni, questi 50, via via, si ridussero a 26, con dolore di tutti, dacchè dovevano abbandonarsi lavori che, sebbene imperfetti, pure mostravano qualità degne di nota e di encomio. Ma il rammarico diventò anche più vivo quando, nella successiva adunanza, i 26 dovettero, per forza, venire ridotti a 15, essendo dal Programma del 1° marzo 1886 ristretta a 15 concorrenti, al più, la seconda gara. L'ultimo voto fu dato per ischede segrete. Erano 14 i votanti. Il Giurì aveva deciso di tentare la votazione a maggioranza assoluta, ricorrendo, ove occorresse, ai ballottaggi; poi sarebbe bastata la maggioranza relativa. Ma i 15 progetti o, per meglio dire, i 15 nuovi concorrenti riescirono eletti tutti con la maggioranza assoluta a primo scrutinio. Le scelte erano ardue anche per la seguente ragione. Nel primo capoverso l'articolo 2° del primo Programma lasciava *la massima libertà ai concorrenti nei criteri artistici e storici*; nel secondo capoverso li avvertiva, che il nuovo progetto di facciata dovesse *accordarsi, quanto più è possibile, con le forme organiche e con lo speciale stile del tempio.* Questo *accordo* dipende da quei *criteri* cui giustamente si concedeva una libertà sconfinata; era una condizione affatto relativa. Il Giurì non doveva dunque esaminare grettamente i criteri; doveva giudicare, caso per caso, se erano logicamente e artisticamente applicati. Non si trattava, infatti, d'indicare un progetto per la esecuzione; ma bensì di riaprire il campo a quei concorrenti, i quali rivelandosi, con i propri disegni, maestri nell'arte loro, davano affidamento di potere, in un nuovo e più ponderato lavoro, immaginare degnamente la novella fronte del Duomo.

Da questo modo largo d'interpretare il Programma derivò la scelta di concetti assai diversi fra loro: facciate senza campanili con due sole pendenze spezzate sulle varie navi, con pendenze a rette parallele, con pendenze a rette convergenti o divergenti, con finimenti in parte orizzontali, con cinque cuspidi, con due campanili in testa alle navi medie od alle navi minori, con torri snelle o schiacciate, con il finestrone sopra la porta maggiore o con l'occhio, con cinque porte o con tre, con la linea del parapetto inalterata o con varie sporgenze di masse o di portici. Ammirabile, certamente, e di buon presagio per l'intento finale, questa vivacità della fantasia nei concorrenti, unita alla soda conoscenza dell'arte. Alcuni dei quindici avevano scritto il loro nome sotto i propri lavori; i nomi degli altri si conobbero dopo lo scrutinio, aprendo le lettere corrispondenti ai motti dei progetti anonimi. Ed eccovi, signori Amministratori, il bell'elenco, nell'ordine dei numeri progressivi delle opere:

1. N. 9. Motto: *Qui vivra verra*, arch. D. Brade, Kendal (Inghilterra). — 2. N. 11. Motto: *Ad Dei Gloriam*, arch. Ludwig Becker, Mainz. — 3. N. 20 Arch. Gaetano Moretti, Milano. — 4. N. 22. Motto: *Pax et labor*, architetto Anton Weber, Wien. — 5. N 25. Motto: *Soli Deo Gloria*, archit. Hartel e Neckelmann, Leipzig. — 6. N. 58. Archit. Rodolfo Dick, Vienna. — 7 N. 63, 64. Arch. Gius. Brentano, Milano. — 8. N. 68 Arch. E. Deperthes, Parigi. — 9. N. 72 Motto: *Roma-Amor*, prof. Teodoro Ciaghin, Pietroburgo. — 10 N. 74, 75. Arch. Luca Beltrami, Milano. — 11. N. 81. Arch. Tito Azzolini, Bologna. — 12. N. 94. Motto: *Organica*, arch. Enrico Nordio, Trieste. — 13. N. 97, 98, 99, 100, 101. Motto: *Ferrario Carlo, Eros, Iride, Sic itur ad astra, El fine del Domo sarà?* prof. Carlo Ferrario, Milano — N 14. 102, 103, 104. Motto: *Scuola Campionese, Ars non moritura, Vecchi studi*, arch. Paolo Cesa-Bianchi, Milano — 15. N. 119. Architetto Giuseppe Locati, Milano.

Fra i quindici, otto italiani, dei quali sei milanesi, due tedeschi, due austriaci, un francese, un inglese, un russo: bella e nobile cooperazione dell'arte in un monumento che attesta la civiltà e la fede d'un Comune antico italiano, il quale chiedeva, cinque secoli addietro, come oggi, ma oggi con più affetto di allora, l'aiuto dell'ingegno straniero.

Compiuta la prima parte del proprio ufficio, il Giurì si accinse tosto alla seconda, la compilazione del nuovo Programma, sulla traccia del quale i quindici concorrenti dovranno condurre le loro opere. Qui si presentò di botto una quistione assai grave. Doveva il Giurì, dopo ricercata la storia del Duomo nei documenti e nei libri, e studiata per ogni verso l'architettura di esso nell'organismo e nella ornamentazione, imporre alcuni assoluti concetti, come sarebbero questi: nessun campanile, due campanili alle navi medie, due alle navi minori, uno nel mezzo della fronte, uno a lato di essa, cinque porte, tre porte, finestrone centrale, occhio centrale, rialzo del coronamento, coronamenti all'altezza delle coperture, inalterabile la larghezza attuale del prospetto, inalterabile la sporgenza, e via via? il Giurì avrebbe fatto a questo modo, in buona parte e in ciò che v'ha di essenziale, il disegno lui; e l'avrebbe fatto nelle condizioni peggiori: indipendentemente, cioè, dalla ispirazione dell'arte, e con gli accomodamenti e stiracchiamenti d'un lavoro collettivo. Se v'ha opera d'arte, se v'ha opera che richieda il genio individuale, questa è certamente la facciata del nostro Duomo. L'artista inventa, accomoda, piega alle sue voglie le più restie difficoltà, sa conciliare, lì dove meno s'aspetta, la bellezza con la logica, fa che si abbraccino in guisa strana e potente l'archeologia e la fantasia. Pretendere di risolvere in quattordici o quindici persone, con il solo aiuto del ragionamento, una delle più alte e complesse questioni architettoniche, sarebbe parso, in faccia alla storia, una petulanza. Alcuni dei membri del Giurì hanno, senza dubbio, nell'animo loro una determinata e profonda persuasione di ciò che converebbe fare, l'hanno come individui, come artisti; ma, come giudici, sentirono la giustizia di lasciare ai colleghi, ed anche ai concorrenti, le proprie convinzioni, ugualmente sincere e precise. Dall'altro canto, la vera critica imparziale non ha detto sino ad ora l'ultima sua parola intorno alla storia ed all'architettura del Duomo; o sia che il monumento si voglia di germe prettamente italiano, o sia che s'immagini di semente oltremontana, nessuno potrà mai negare una cooperazione, più o meno efficace, di arti diverse. Ora dunque i concetti di codeste arti diverse possono, più o meno, accomodarsi al tutto insieme, purchè, trasformandosi, piglino la propria fisonomia del vecchio edificio. Nessun ragionevole concetto deve per sè medesimo escludersi a priori. Il dettare una facciata sarebbe un arbitrio ed una presunzione, di cui il libero artista riescirebbe — chi lo sa? — a mostrare, con il suo linguaggio, non di parole, ma di linee, ancora più eloquenti delle parole, il deplorabile errore.

S'aggiunga che il concorso è ormai ristretto ad architetti maestri nella loro disciplina, ad architetti, i quali, o abitano in questa città, o sentiranno il dovere di venirvi, per addentrarsi in ogni riposto angolo della Cattedrale famosa, sicchè nulla di essa, nè le vicende passate, nè l'ossatura statica, nè l'apparenza estetica, rimanga loro nascosto. Quanto più la immaginazione e la ragione si sentiranno nei valenti artefici sciolte da ogni preconcetta pastoia, tanto più severa diventerà la legge, che imporranno spontaneamente a sè stessi, e tanto più facile riescirà l'intimo, il vigoroso accordo fra le qualità disparate del raziocinio e quello dell'ispirazione, senza il quale accordo non è possibile la creazione di nessuna grande opera d'arte. Ma se, rispetto ai criteri speciali, il Giurì fu unanime nel seguire la via più liberale, contandosi di richiedere che la nuova fronte si connetta *intimamente* con l'organismo costruttivo, con le forme architettoniche dell'edificio e con lo stile ed il carattere decorativo delle sue parti espressivo e più belle, fu pure unanime nel mostrarsi severissimo in ciò che si riferisce alla rappresentazione grafica. Tutti i giudici deplorano la smania pittorica, anche in alcuni dei migliori concorrenti: quel velare e confondere la forma sotto l'allettamento della macchia di chiaroscuro e di colore; quell'invocare una qualità indipendente dall'architettura, non per chiarire sinceramente le sporgenze e le rientranze delle parti geometriche, ma per ottenere un'appariscenza di veduta quasi prospettica. Il Giurì ammette sì la ombreggiatura, ma ristretta alla semplice indicazione dei movimenti delle masse, *escluso assolutamente ogni effetto pittorico;* vuole che i dettagli, nella grandezza di un ventesimo, sieno designati a solo contorno; impone l'obbligo assoluto della scala di un cinquantesimo per la tavola generale della facciata, limitandosi al rapporto di un centesimo per le piante, il fianco e le quattro sezioni; esige finalmente una prospettiva, indicando la posizione e la elevazione del punto di vista, oltre all'angolo visuale, in cui stanno compresi il Duomo intiero e l'immane arco della Galleria.

Non viene domandato, neppure in questo secondo e, speriamo, definitivo concorso, nessun conto preventivo della spesa. Dacchè la mole del Duomo, come diceva l'introduzione al precedente Programma, cominciò ad alzarsi, non si ha esempio di simili cautele economiche «le quali, se fossero oggi richieste, lascierebbero temere esaurita quella fede nei cittadini nostri, per cui liberalità il Duomo è sorto». Importa, sopra tutto, che la fronte non disdica, anzi aggiunga decoro e magnificenza al tempio stupendo; perciò lasciando al poi la cura dell'esecuzione, nell'intento, per ora, di avere l'eccellente fra gli ottimi disegni, l'Amministrazione promette quarantamila lire a chi vince, ed ancora una somma complessiva di quarantamila lire da ripartirsi fra gli altri quattordici concorrenti, giusta i termini del Programma. Ed il Programma assegna più di quattordici mesi per lo studio ed il lavoro dei nuovi disegni, e stabilisce parecchie altre clausole secondarie, senza toccare, per verità, di una, la quale può credersi principale: se i concorrenti abbiano sì o no la facoltà di presentare più di un progetto. Non v'è nulla nel Programma che neghi ai concorrenti un così fatto diritto; ma il Giurì non volle esplicitamente parlarne, giacchè l'affermarlo sarebbe potuto parere un eccitamento a moltiplicare progetti e varianti, lì dove invece è bene che l'artefice concentri i propri sforzi in un'unica opera, la perfezioni per ogni verso, e la scaldi di tutto quanto il suo affetto. Il giudizio, del quale uniamo gli atti verbali stesi fedelmente dal Segretario della Commissione, il sig. ing Fed. Jorini, ed il Programma, che segue a questo rapporto, non hanno bisogno, crediamo, di altre spiegazioni. Il Giurì ha messo nell'opera sua la più aperta, la più scropulosa coscienza; e si scioglie, questa prima volta, soddisfatto appieno d'una concordia pronta e gentile, la quale per voi, signori Amministratori, e per i concorrenti, deve riuscire la migliore guarentigia della spontaneità e della bontà delle risoluzioni.

Milano, li 4 giugno 1887. *Devotissimi*

CARLO ERMES VISCONTI, *Presidente.*

Emilio Alemagna — Giuseppe Bertini — Francesco Brioschi — Cesare Cantù — Antonio Ceruti — Alfredo d'Andrade — Fernand De Dartein — Ettore Ferrari — Giacomo Franco — Augusto Guidini — Domenico Morelli — Federico Schmidt — Alfredo Walterhouse.

CAMILLO BOITO, *Relatore.*

CONCORSO MONDIALE PER LA NUOVA FACCIATA DEL DUOMO
DI MILANO.

Veduta prospettica del progetto N. 75. — Architetto LUCA BELTRAMI, di Milano.

CHE COSA C'ERA DOVE ORA È IL DUOMO?

La domanda è presto fatta, ma il rispondervi conforme a verità è tutt'altro che agevole, allo stato attuale degli studii storici in Milano. Mancano quasi affatto disegni originali, anche meramente schematici, di topografia cittadina del secolo XIV o almeno di poco dopo; e le mappe generali o parziali della città, in cui il Giulini, l'abate Fumagalli, Antonio Litta ed altri si sforzarono di riprodurre graficamente le notizie sparse per entro le vecchie cronache, sono troppo di sovente smentite dalle risultanze degli scavi archeologici e degli studii archivistici. In attesa che altri scavi si pratichino e che gli studii dei documenti antichi procedano e si compiano, noi preghiamo il cortese lettore ad accontentarsi del poco che gli potremo dire in risposta alla domanda fattaci, ed a voler credere che, se non ci troverà consentanei alle *solite storie*, non è che noi lo vogliamo ingannare; ma è perchè quello che noi gli diremo lo abbiamo desunto esclusivamente da documenti autentici [1], da esplorazioni del sottosuolo o da rigorose deduzioni logiche.

I.

L'area del Duomo. - Condizione edilizia di essa in antico.

Cominciamo con alcuni dati tecnici. Il *Duomo* misura in lunghezza poco più di 148 metri, in larghezza quasi 88 metri ai due bracci, 67 e mezzo circa alla facciata, occupando un'area di 11700 metri quadrati (di cui quasi 2000 pei piedritti, onde resta il posto per un 37000 persone); ma se vi si aggiungono gli spazii, che gli si dovettero sbarazzare dintorno fin dal principio, si ha una buona ventina di pertiche nuove (da 1000 mq. l'una) in un rettangolo lungo il doppio che largo, coi lati maggiori perfettamente orientati da levante a ponente e i minori da settentrione a mezzodì. Questa giacitura è uno strappo che nel medio evo venne fatto alla sistemazione edilizia della Milano romana, la quale aveva le principali arterie stradali dirette da S.-E. a N.-O. e da N.-E. a S.-O., sul prolungamento cioè o nella direzione o normalmente alla direzione della via Emilia che proveniva da Roma per Piacenza e Lodi vecchio.

Il sopradescritto rione, ora occupato dal Duomo ed adiacenze, fu sempre uno dei più importanti della città, sebbene in antico fosse ben lungi dall'essere geometricamente centrale: l'assunto nostro sarebbe quello soltanto d'indagare come se ne trovasse distribuita l'area quando, nella seconda metà del secolo XIV, fu cominciata l'erezione del Duomo; ma poichè se ne offre il destro diremo qualcosa anche di alcune circostanze topografiche anteriori a quell'epoca: non parleremo tuttavia del tempio di Minerva, del Foro, del Campidoglio, nè dell'Anfiteatro od Arena o dell'Arengheria imperiale che certi immaginosi cronisti medioevali, e chi se ne fa modernamente la eco fedele, si piacquero di erigervi per entro, non accordandosi nemmeno fra di loro circa la situazione, nè circa le minute descrizioni che ne danno, e che nessun serio documento, s'intende, e nessun avanzo materiale conferma; in quella vece accenneremo al *palazzo antichissimo* (indubbiamente romano e per la struttura architettonica e per la profondità di ben cinque metri a cui fu rinvenuto) e alla *chiesa antica* (esistente per certo già nel primo quarto del secolo X), edificii l'uno e l'altro scoperti

[1] I documenti storici studiati in argomento sono, tra gli altri, i pubblicati da poco tempo nei nove volumi degli *Annali della Fabbrica del Duomo*, poi quelli dell'Archivio storico municipale a San Carpoforo da un sedicennio affidato al sottoscritto, e quelli della Curia arcivescovile consultati dall'infaticabile dottore Carlo Casati, il quale gentilmente ce ne venne comunicando le notizie e le copie o i transunti.

Chiese.

A. Basilica metropolitana jemale o Santa Maria Maggiore.
B. Basilica metropolitana estiva o Santa Tecla e Pelagia.
C. San Michele *subtus Domum* (a pòs al Domm).
D. Quattro Coronati (?)
E. Santo Stefano alle fonti. — (Battistero femminile ?).
F. San Pietro (?), con monastero.
G. San Biagio, poi San Biagio e Gabriele.
H. Santa Maria Relogii (ora Annunciata di Camposanto ?)
L. Battistero di San Giovanni *ad fontes.*
M. Sant'Agnese (?).
N Chiesa antica: San Zerborio, poi San Gabriele; ovvero San Salvatore (?).
O Quattro Marie (?).
P. Sant'Anna (?).
R. San Vincenzo di Settala.

Edifici varii.

a. Atrio di Santa Maria Maggiore
b Campanile piccolo.
c. Campanile grande.
d. Palazzo di Corte o Broletto.
e Uffici della Provvisione.
f Torre d'angolo del Broletto.
g. Parte del palazzo di Corte detta *Ospizio Magno.*
h. Porta al Verzaro.
k Porta maggiore vecchia.
l. Porta maggiore nuova.
m. Corte dell'Arengo.
n. Arcivescovado di Giovanni Visconti Signore di Milano, poi Capitanato di Giustizia.
o. Ordinaria e Canonica di San Biagio.
p. Duomo od Arcivescovado.

Le linee continue indicano la topografia attuale. — Le linee tratteggiate rappresentano gli edifici esistenti all'epoca della fondazione del Duomo. — Le linee punteggiate indicano le modificazioni effettuate dopo la fondazione del Duomo. — Le linee a piccole croci + + indicano edifici che erano già scomparsi avanti la fine del XIV secolo.

q Atrio dell'Arcivescovado.
r Macellerie del Cómpito.
s Canonica dei Decumani.
t. Casa della Passerella.
u. Dogana o Dazio grande.
v Portico o coperto delle Bollette.
z. Portico o coperto dei Figini.
x. Locali di servizio della Chiesa jemale.
y. Palazzo antichissimo.
w. Lato eseguito del Camposanto.

Strade.

1. Piazza dell'Arengo.
2. Verzaro o Brolo piccolo. — Giardino.
3. Gola del Verzaro.
4. Contrada dei Calzolai o Caligari.
5. Contrada del Verzaro.
6 Pasquirolo di Camposanto.
7. Stretta a San Stefanino e alle Quattro Marie
8. Porta Orientale del recinto romano quadrato.
9. Andito di Santa Radegonda.
10. Strada del Cómpito.
11 Pasquirolo dirimpetto alla contrada di San Raffaele.
12. Contrada di San Raffaele.
13. Strada al Cómpito
14. Stretta dei Decumani.
15. Contrada della Dogana vecchia.
16. Contrada dei Borsinari.
17. Contrada dei Pellicciai.
18. Contrada dei Fondegari (?).
19 Contrada dei Pagani o Pagnani.
20. Contrada dei Tiboldi.
21. Contrada dei Berettari.
22. Verzaro o Brolo Grande (?)
23. Pozzo di San Galdino.
24. Lucernario (di San Sebastiano).
25. Stretta dell'Ordinaria.

nel maggio 1870 dall'ingegnere E. Bignami [1]. Altre antichità appartenenti a varie epoche furono più recentemente riscontrate qua e là nel sottosuolo del Duomo e vicinanze dagl'ingegneri P. Cesa Bianchi, L. Beltrami e G. Magnaghi, tra le quali noteremo per ora soltanto il basamento della gran *torre*, già adattata a *campanile*, sotto il pavimento della terza campata lungo la Corsia a Nord, poggiato sopra costruzioni molto più antiche. Un gran numero poi di prove indirette ci autorizza a collocare presso l'attuale crocicchio del corso Vittorio Emanuele colle vie Agnello e Pattari la *Porta Orientale* della Milano romana quadrata, quale era innanzi che la città venisse allargata fino al giro del Seveso [2].

II.

Il Palazzo di Corte.

Un altro edificio che può vantare un'origine più che antica è il *Palazzo di Corte*, già detto *dell'Arengo* [3], e prima ancora *Broletto* nuovo o vecchio, la giacitura del cui braccio verso i Rastrelli attesta la preesistenza di qualche costruzione romana, mentre gli altri lati, colla loro divergenza più o meno sentita dalle linee del primitivo sistema edilizio della nostra città, accennerebbero a riforme apportatevi in diverse età posteriori, ma di certo più lontane che generalmente non si creda. Per esempio l'angolo, verso N.-E., che riusciva tra il quinto o il sesto pilone destro della navata centrale del Duomo, doveva esistere già nel secolo XII (e non essere stato eretto più tardi, come è asserito in alcune cronache). se è vero che la torre che lo muniva a parità, credesi, degli altri angoli servì nel 1170 (e fino al 1386 circa) di campanile della Basilica jemale. Non tralasceremo di notare che nelle stanze lì presso risiedette avanti il 1386 l'Ufficio o Tribunale di Provvisione, ossia il Municipio d'allora; ma dove precisamente stanziassero la Consolerìa e la Podesterìa (cioè le principali Magistrature repubblicane) prima del 1228, in cui passarono nel Broletto di piazza Mercanti, non ci fu dato di rintracciarlo.

La tirannia dello spazio e la tema di tediare il lettore ci distolgono dall'accennare, se non in brevissimo riassunto, le molteplici e controverse vicende di questo importante edificio e di altri che in seguito indicheremo: di volo quindi ricordiamo che il palazzo di Corte andò soggetto a varii parziali atterramenti in causa del lento, ma continuo procedere della fabbrica del Duomo: nessuno però ci risulterebbe fatto anteriormente al 1450: il rettifilo del 1617, per tacere d'altre minori riforme eseguitesi prima e dopo, necessitò il trasporto del portone di tramontana; nel 1776 si tolse tutto il braccio settentrionale e parte dell'orientale, sicchè il grande cortile del palazzo diventò piazza aperta, e finalmente nel 1848 si soppresse l'ultima sporgenza verso l'Arcivescovado. Il diagramma che illustra quest'articolo segna con linee punteggiate l'andamento delle varie modificazioni edilizie qui ricordate.

III.

La Piazza dell'Arengo e il Verzaro.

Della demolizione di molti fabbricati pubblici e privati, per verità tutt'altro che belli, fin presso alla chiesa di Santa Tecla e al *Coperto* o portico *delle Bollette* (che era un Ufficio governativo) per farne la *piazza dell'Arengo*, danno il merito ad Azone Visconti e ne assegnano l'epoca al 1336 circa: noi non sapremmo dire se ciò avvenisse allora, o prima o dopo, ma certamente dopo per quanto riguarda gl'isolati più a S.-O., delle cui vie intermedie abbiamo potuto scoprire i nomi e la situazione approssimativa, che riproduciamo a semplice titolo di curiosità nel già citato disegno.

Quanto alle denominazioni di piazza o mercato dei *polli*, delle *tele*, delle *vesti*, delle *erbe* e simili, che si pretende portasse un tempo la piazza dell'Arengo o primitiva piazza del Duomo, è da sapersi che non furono date se non casualmente, sebbene talora per lunga durata, a seconda dei posti che si assegnavano ai diversi rivenditori tramutati or qua or là sulla stessa piazza o nelle piazze e strade vicine.

Uscendo dall'antico palazzo di Corte per la porta di levante si andava nel *Brolo piccolo* o vero Broletto, cioè in un giardino o *Verzaro (Viridarium)* [1], che originariamente doveva essere stato molto più esteso, ma che, occupato man mano da fabbriche, massime in aggiunta od in dipendenza del palazzo di Corte e poi anche dell'Arcivescovado, finì per ridursi ad una semplice *corsia*, in qualche tratto allargata a piaz-

[1] La chiesa era forse quella di *San Zerborio*, detta poi di *San Gabriele*, se non anche quel problematico antico *San Salvatore*, cui si face succedere da chi Santa Maria Maggiore, da chi Santa Radegonda e perfino Santa Tecla: gli avanzi descritti accennano ad una costruzione del tempo di Dateo, cioè del secolo VIII, o di poco prima.

[2] Una topografia di Milano nei tempi romani è tuttora un desiderio per gli studiosi di memorie patrie: all'A. di questi cenni parrebbe d'aver potuto rintracciare, dove per resti archeologici, dove per notizie storiche e dove per sufficienti indizii, l'andamento delle mura che cingevano la *Milano quadrata* o romano-primitiva racchiudente nel centro della città attuale un'area poco dissimile nella figura e nell'ampiezza dall'odierna piazza d'Armi.

[3] Il nome di *Arengo* non compare che nel secolo XIV, e perciò, contrariamente alle gratuite asserzioni di vecchi scrittori, non ha nulla a fare con una supposta Arena od Arengheria imperiale, e nemmeno coi comizii popolari dell'èra repubblicana di Milano.

[1] Vogliono che il *Brolo grande* fosse un vasto parco che si estendeva da San Nazaro a Santo Stefano; anzi forse comprendeva anche lo spazio che poi, fino a circa cento anni fa, si disse piazza del Verzaro (*Viridarium* o giardino) ed ora è la piazza Fontana.

zale[1], in qualche altro ristretta così da essere denominata *gola*.

IV.

L'Arcivescovado vecchio e il nuovo.

Sul Verzaro sorgeva l'*Arcivescovado*, che chiamossi propriamente *Domus* (Duomo o casa), finchè verso il 1228 questo nome non cominciò a darsi o a riservarsi esclusivamente all' attigua metropolitana jemale (Santa Maria Maggiore). Troppo si è favoleggiato circa questo palazzo, confondendosi eziandio due o più edifici in uno solo. L'orientazione della *Domus* detta, a torto od a ragione, di San Galdino (cui era dedicato nel cortile un pozzo sormontato da una bella guglia) la farebbe supporre in origine meno antica della vicina chiesa di *San Michele subtus Domum*[2], e quindi anche del palazzo di Corte, ma molto più vecchia di Santa Maria Maggiore. Famoso nella storia è l'*atrio* dell'Arcivescovado vecchio, ma ignorata restò la cappella arcivescovile di *San Vincenzo da Settala*, perchè scambiata dai più con quella che san Carlo Borromeo dedicò a san Barnaba nel l'Arcivescovado nuovo.

Il quale *Arcivescovado nuovo* fu primamente un palazzo abitato da Giovanni Visconti, che come signore di Milano non risiedette nel palazzo dell'Arengo, perchè fino al 24 gennaio 1349 occupato dal fratello Luchino e poscia dal nipote Matteo II, e come arcivescovo non istanziò nell'Arcivescovado vecchio, forse perchè destinato fin d'allora ad essere demolito onde lasciar posto al Duomo attuale. Morto Giovanni ai 5 d'ottobre del 1354, la sua residenza, sebbene ritenesse volgarmente il nome di Curia arcivescovile, fu riavocata alla Corte (dal cui palazzo era separata per la *contrada de' Caligari o Calzolai*, ora via del Palazzo reale, ma unita per mezzo di pontili superiori) e destinata a varii Uffici e servizi dipendenti dal Principe, e specialmente al *Capitanato di Giustizia:* questo vi aveva sede ancora nel secondo decennio del secolo XVI, tuttochè più volte i Duchi, e in modo apparentemente decisivo nel 1496, l'avessero ceduto, cogli spazii verso piazza Fontana per ingrandirlo, agli Arcivescovi; i quali dopo Giovanni Visconti avevano dovuto continuamente ramingare passando prima nella *Canonica di San Biagio*, poi nell'*Ordinaria* (distrutta nel 1394 per fare il Camposanto), poi qua e là in varie parti di Milano.

V.

Santa Maria Maggiore. - Il suo atrio e il suo campanile.

Parliamo oramai della chiesa di *Santa Maria Maggiore*, la più importante storicamente, se non realmente la più antica, nè effettivamente la più grande delle sedici o diciotto chiese sparite per lasciare il posto al solo Duomo e suo immediato circondario. Che ne fosse fondatore sant'Ambrogio — il quale l'avrebbe chiamata *Basilica intramurana nuova o maggiore*, sacrandola inoltre a Maria Vergine ed ergendovi vicino una basilichetta ottagona pel battistero *(San Giovanni alle fonti)*[3] — e che venisse distrutta nel 452 e nel 539 e rifatta da questo o da quel vescovo od altro personaggio, lo lasceremo dire e credere a chi vuole; così lasceremo dire e credere che dessa sorgesse primamente col titolo di San Salvatore, o di San Biagio, o di San Gabriele, sull'area del Camposanto (con che si volle forse alludere a San Michele sotto il Duomo); noi però non abbiamo trovato notizia appena attendibile della *Basilica jemale* prima dell'800, nè del titolo di *Santa Maria* prima del 1000, nè della qualifica di *Maggiore* prima che fosse restaurata dall'incendio del 1075 e fors'anche ingrandita. A coloro poi che vogliono sia stata dessa in ogni tempo — anche quando non c'era ancora (!?) — l'unica e sola chiesa cattedrale e metropolitana, con assoluta esclusione della *basilica estiva di Santa Tecla* (detta anche di *Santa Tecla e Pelagia*), risponderemo colla pastorale 1 aprile 1389 del nostro arcivescovo Antonio di Saluzzo, nella quale è asserito precisamente il contrario ed è riportata la tradizione d'una maggiore antichità in favore di Santa Tecla: il che sarebbe attestato anche dalla direzione dell'asse delle due basiliche (sebbene la chiesa di Santa Tecla distrutta nel 1461 non dovesse essere la primitiva omonima nè l'immediata surrogatane)[1]. Infatti la perfetta orientazione di Santa Maria Maggiore da levante a ponente dinota ch'essa fu innalzata quando già era in piena osservanza la regola liturgica che, massime nelle cattedrali, il sacerdote debba celebrare rivolto al sole nascente avendo a tergo il popolo dei devoti. Del resto Santa Maria jemale era la maggiore delle chiese cittadine dedicate alla Madonna, non il più vasto dei templi di Milano, e appunto la sua minore vastità in confronto di Santa Tecla deve averla fatta preferire per le officiature d'inverno.

Dell'*atrio*, che primitivamente fronteggiava la Basilica jemale e che era stato deturpato e rimpicciolito da ogni sorta di costruzioni posticcie in legno, in mattoni o in pietra — il che per altro solevasi fare dovunque fosse possibile.... e anche poco possibile, — non è più parola dopo il secolo XIII nei documenti da noi visti. Al suo angolo di nord-ovest ergevasi il già citato *campanile grande o vecchio* di Santa Maria Maggiore, torre massiccia, orientata come la chiesa, troppo sproporzionata all'ufficio di sostenere le due o tre minuscole campane d'allora, e quindi altre volte destinata a ben diverso uso, ma che certamente non ebbe mai la paradossale elevazione di 245 braccia antiche, quasi pari a 135 metri. Dicono che venisse fatta cadere apposta dai Pavesi sul Duomo vecchio ai primi d'aprile del 1162, quando si credeva data tregua alla distruzione di Milano ordinata dal Barbarossa; che erano provenuti dalla rovina di essa certi sassi stati d'ingombro fino al 1272 sulla attigua angusta piazza; che San Galdino rifabbricò bensì verso il 1170 Santa Maria Maggiore, ma vi sostituì (come s' è detto più sopra) altra torre per le campane, e che invece tentò di rialzarla, dal 1333 al 1336, Azone Visconti, lasciando però l'opera a mezzo e sì male eseguita, che il grosso campanile crollò improvvisamente in sull'ora del mezzogiorno dell'11 aprile 1353 abbattendo la facciata e parte di Santa Maria Maggiore, la canonica dei Decumani con parecchie case private e facendo non poche vittime. Il Ripamonti parla di un'altra caduta dello stesso campanile nell'anno 1386, ma dalle circostanze di cui la dice accompagnata risulta evidente ch'egli commise un anacronismo[2].

VI.

I principî del Duomo attuale. - Facciate posticce di esso.

La rovina del 1353 fu con molta probabilità la causa occasionale della erezione del Duomo nuovo: allora dominava politicamente ed ecclesiasticamente in Milano Giovanni Visconti arcivescovo e signore nostro, ed è ovvio pensare che, invece d'un ristauro parziale, proponesse al popolo, o da questo gli fosse proposto un rifacimento totale della chiesa di Santa Maria Maggiore (se pure non vi si era già pensato un tre o quattro lustri innanzi, signoreggiando Azone Visconti). Se ciò non fosse stato, perchè mai nel 1387 si sarebbe andato ripetendo che il ristauro o la fabbrica della Chiesa maggiore era stata *cominciata dai fedeli già molto tempo addietro?* che i *lavori fatti prima* di quell'anno *eransi abbandonati* per imprenderne altri sopra disegno più grandioso?

Comunque sia, nel 1353 venne rifatta la facciata di Santa Maria Maggiore; onde avverte anche il Giulini, in una correzione alla sua storia di detto anno, che il disegno da lui dato per quello della facciata primitiva della Basilica jemale è invece della posteriore al 1353; e noi aggiungiamo essere anzi di quella posticcia abbattuta nel 1682, la quale trovavasi sulla terza linea dei piloni attuali, ove dov'essere stata trasportata nel 1489 dalla sesta campata[1]. Notisi che nel 1461 e 62 questa facciata era stata ornata con statue e fregi tolti da Santa Tecla; ma con tutto ciò non potevasi dir bella: lo notò anche il Torre, il quale osservò pure che era stata male adattata al nuovo tempio e che non potevasi credere ch'essa fosse la fronte antica di Santa Maria Maggiore. Infatti nell'Archivio storico civico a San Carpoforo conservasi una serie di disegni, da cui rilevasi lo stato di detta fronte poco avanti il 1353 e le successive riforme apportatevi.

Non ci fermiamo a confutare il racconto della distruzione della tribuna vecchia, che vuolsi fatta a furor di popolo a mezzo l'ottobre 1418 in occasione che papa Martino V consacrò l'altare maggiore, stato allora trasportato presso a poco dov'è anche adesso: i documenti autentici dimostrano che quella tribuna fu demolita pacatamente e gradualmente nel giugno e nel luglio 1437. Diremo invece che soltanto nel 1450 s'incominciò a lavorare nel palazzo di Corte per la costruzione della parte del Duomo nuovo che riesciva fuori della vecchia metropolitana jemale e di cui fu posta solennemente la prima pietra nel 1452 dopo l'agosto. Nel 1456 fu posta una colonna per indicare — a maggiore eccitamento dei fedeli — fin dove sarebbe giunto il grandioso tempio; e pare probabile la si sia piantata quasi rimpetto alla porta maggiore della facciata posticcia del 1489 alla linea del piede della gradinata che le si sarebbe costruita davanti se fosse diventata definitivamente la fronte del nuovo Duomo (il quale fu poi invece allungato di tre altre arcate).

VII.

Davanti, a sinistra e dietro il Duomo.

Ogni largo, ogni strada del centro di Milano, e più ancora la piazza del Duomo, detta, dopo il 1462, non solo dell'Arengo, ma anche di Santa Tecla, era sempre, e massime al venerdì, giorno di mercato, ingombra di baracche da merciaiuoli, precisamente come un villaggio in tempo di fiera: ripetutamente si tentò di far rispettare da costoro almeno la soglia del Duomo, e nel 1471 si ottenne che stessero dieci braccia più in giù della suindicata colonna, andando ad occupare lo spazio su cui sorgeva già la chiesa di Santa Tecla: nel 1472 il fiorentino Pietro da *Figino* cominciò a piantare qualche campata d'un portico o *coperto* dov'era stato il fianco settentrionale della Basilica estiva, opera proseguita poi dalla Fabbrica del Duomo, da lui stesso e da altri: nel 1477 il Duca donò ad essa Fabbrica la doppia piazza, e nel 1549 quella dell'Arengo fu sgombra delle baracche dei rivenditori e totalmente poi nel 1684 il resto della piazza quale rimase fino ad un ventennio fa. Ciò sul davanti del Duomo.

Sul fianco settentrionale la costruzione delle varie parti del tempio e poi della larga spianata degli sca-

---

[1] Quando nel secolo XVI fu scavata la via sotterranea di comunicazione tra il Duomo e l'Arcivescovado, per illuminarla si costruì in mezzo alla sovrapposta strada un *lucernario* ornato d'una cupola portante la statua di *San Sebastiano*.

[2] *San Michele subtus Domum*, cioè sotto il Duomo, *a pôs al Domm*, o più propriamente dietro l'Arcivescovado, era una chiesa parrocchiale di qualche ampiezza: v'hanno indizii per supporla eretta sulla più antica basilica cristiana intramurana e perciò un tempo decorata del titolo di cattedrale. Nel 1394 restò mozzata nella fronte per le demolizioni richieste dal progetto del Camposanto, e nel 1550 le fu tolta per isghembo la parte posteriore onde allargare la gola del Verzaro o lasciar posto al compimento dell'Arcivescovado nuovo: finalmente fu distrutta del tutto nel 1592.

[3] Affermano che fosse il battistero riservato ai maschi. Quando fu soppresso nel 1388, per essere demolito qualche anno dopo, era chiesa parrocchiale: ergevasi alquanto a ponente della crociera del Duomo verso la Corsia: erra quindi doppiamente chi dice eretta sulla sua area la chiesa di San Gottardo della Corte, detta pure *ad Fontes*, ma cominciata nel 1329 e compiuta nel 1336.

[1] La basilica di Santa Tecla venne demolita nel 1461, non tanto per fare dello spazio davanti al Duomo nuovo, quanto perchè fin dal 1392 essa aveva minacciato di cadere da sè per troppa vetustà e per difetto originale di costruzione: venne bensì ricostruita nella sua metà occidentale pel 1489; ma poi nel 1548 fu distrutta di nuovo e per sempre.

[2] O sul troncone rimasto del campanile diroccato o su di un campanile minore furono rimesse alla bell' e meglio dopo l'11 aprile 1353 le campane, che nel 1398 vennero trasportate in un castelletto di legno stato adattato al vertice della facciata, e vi stettero finchè non si volle collocarle in un poco felice edificio in pietra, di cui pare sia stata cominciata nel 1546 l'erezione sul mezzo del tetto della navata centrale: il piede del *vecchio campanile grande* nel 1459 fu raso pel tanto che sopravanzava al suolo del nuovo Duomo. Il *campanile piccolo*, dall'istesso lato, ma alla quinta campata, doveva essere quello di San Giovanni alle fonti.

[1] A vero dire questo trasporto della facciata del 1353 più verso la piazza, che sarebbe stato eseguito nel 1489, non risulta troppo chiaramente dagli atti pubblicati negli *Annali del Duomo*, i quali furono lasciati alquanto incompleti su questo, come su varii altri argomenti di speciale importanza.

Progetto N. 9. — Architetto D. Brade, di Kendal (Inghilterra).

Progetto N. 11. — Architetto Lodovico Becker, di Magonza.

Progetto N. 20. — Architetto GAETANO MORETTI, di Milano.

Progetto N. 22. — Architetto ANTONIO WEBER, di Vienna.

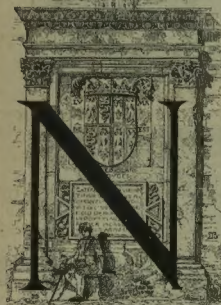
lini (stata levata nel 1824) obbligò gradatamente alla demolizione, oltre che del battistero di San Giovanni, anche della chiesa parrocchiale di *Santo Stefano alle Fonti* e di parecchi oratorii [1], di parte della *Canonica dei Decumani* (nel 1401), ecc.

Dietro il Duomo le fetenti *Macellerie* agglomerate lungo la *strada del Compito* ammorbavano tutte le case e le viuzze adiacenti: il progetto di un grandioso cimitero, detto *Camposanto*, di cui fu deposta la prima pietra nel settembre 1394, ne spostò parecchie, che andarono a collocarsi lateralmente alla porta allora aperta nel capo croce del Duomo avente di fronte oggidì il caseggiato Bocconi: e ci volle del bello e del buono per isloggiare i beccai dall'uno e dall'altro sito più di un secolo dopo. La fabbrica del Camposanto, di cui nel 1408 erasi potuto inaugurare il braccio a tramontana, richiese la distruzione delle case, casuccie e chiassuoli costituenti specialmente l'*Ordinaria;* ma poi, abbandonatasi l'idea di formare a quel posto un cimitero, ed anzi distruttone il già fatto, lo spazio fu invaso dalle *Cassine* o tettoie e da altri fabbricati più o meno meschini ad uso dei lavoranti, degli amministratori e del clero minore del Duomo, non che di varii privati: fu ivi anche eretta nel secolo XV una chiesuola detta di *Santa Maria Relogii* da un orologio o « ruota dipinta su cui tra scorrevano le ore diurne »: l'attuale cappella dell'*Annunciata* sorse sul finire del secolo XVII, ma pare non precisamente sul posto dell'altra. Dell'orologio, anche quando più non c'era, ritenne il nome una vicina trattoria.

Altre indicazioni troverà il lettore nell'unito schizzo topografico, di cui per brevità tralasciamo di far qui un cenno speciale, perchè ci sembra che non abbisognino di spiegazioni; bensì ne abbisognerebbero certe notizie da noi date, le quali potranno forse a taluno parere inammissibili per la ragione che, come già dicemmo, contrastano troppo con quanto si è sempre creduto fin qui; ma per ora dobbiamo ristringerci a ricordare quel detto, che tutti comprenderanno sebbene in latino: *Multa incredibilia vera, sed multa credibilia falsa.* Che se noi, o nell'interpretazione dei documenti, o nell'apprezzamento dei fatti, o nelle conseguenti deduzioni, fossimo incorsi in errori — *errare humanum est!* — ci dichiariamo pronti a correggerci, perchè protestiamo di non avere proprio altro di mira fuorchè il trionfo della pura verità storica.

GENTILE PAGANI.
Archivista storico civico.

[1] Gli oratorii dei *Quattro Coronati* e delle *Quattro Marie* vennero ricostruiti nei paraggi di via Pattari: *Santo Stefano o San Stefanino alle Fonti*, asserito battistero per le femmine, già nel 1387 aveva lasciato il posto alla nuova sagrestia aquilonare; sulla guglia in angolo alla quale, che è la più bassa verso il Corso, fu posta sul finire del 1403 la statua di San Giorgio, erroneamente creduta ancora oggidì rappresentare il duca Gian Galeazzo Visconti (morto ai 3 settembre 1402).

IL DUOMO E LE SUE VICENDE.

Narrare le vicende del Duomo, vuol dire scorrere cinque secoli di storia cittadina, cinque secoli di continui travolgimenti politici e di trasformazioni edilizie nel cuore della città: vuol dire tener dietro ai successivi mutamenti che l'arte, e più ancora il sentimento artistico del popolo, hanno subìto. Il còmpito, per sè stesso complesso e difficile, è reso maggiormente arduo dal ristretto confine che gli viene imposto dalla natura di questa pubblicazione. Il lettore vorrà quindi scusare la concisione colla quale io dovrò trattare molti punti dell'argomento, sorvolando o sagrificando fatti per sè degni di menzione, ben contento se non mi accadrà di sacrificare, involontariamente, la chiarezza e la fedeltà della narrazione.

I.

Fin dal primo passo nella storia del Duomo si presenta questa circostanza, strana assai per verità, che, mentre l'unità di concetto e l'ardimento e grandiosità dello sviluppo di questa mole di marmo, ci spingono ad ammettere l'intervento di una robusta mente creatrice e di una energica individualità iniziatrice, le memorie e i documenti lasciano invece nella incertezza tanto il nome dell'autore che quello del fondatore: la data stessa dell'inizio dei lavori, — data che in ogni tempo avrebbe dovuto essere memoranda — oscilla nei documenti in un periodo di due anni, dal 1386 al 1387, accentuando così l'incertezza e quasi il mistero che avvolge l'erezione del tempio.

Eppure la stranezza di questa indecisione ed oscurità scema d'assai allorquando si voglia tener calcolo di tutte le speciali circostanze in cui questo edificio si svolse. Molto si è scritto per riconoscere in Gian Galeazzo il fondatore del tempio, e molto si è pure scritto e discusso per attribuire il Duomo all'iniziativa cittadina. La controversia, appoggiata d'ambo le parti a documenti, è ancora pendente, e tutto induce a credere non verrà facilmente risolta finchè non si vorrà rinunciare ad una interpretazione troppo categorica ed assoluta delle due tesi.

Quelli che vogliono attribuire a Gian Galeazzo la fondazione del tempio, richiamano il ragguardevole assegno annuo e le molte obbligazioni destinate dal Visconti a favore della fabbrica, le immunità di pedaggi, gli altri diritti e privilegi concessi, e la donazione della cava di marmo bianco della Candoglia: richiamano l'insistenza colla quale i Deputati alla fabbrica sollecitarono, specialmente nei momenti difficili, il consiglio e le decisioni del Visconti: fanno rilevare infine l'esistenza degli stemmi del Visconti come duca di Milano e Vicario Imperiale, come conte di Pavia e di Angera e come parente della Casa di Francia, scolpiti in posto d'onore sul finestrone dell'abside. Ma tutto ciò, per quelli che sostengono invece la tesi dell'iniziativa cittadina, non serve che ad additare in Gian Galeazzo un attivo e intelligente collaboratore della fabbrica, non già il fondatore: e in appoggio a questa limitazione, richiamano come ben diversa sia stata l'iniziativa di Gian Galeazzo riguardo alla Certosa di Pavia, della quale fu veramente il fondatore, sia per le esplicite dichiarazioni fatte all'atto di deliberarne la costruzione, sia per le ingenti donazioni e rendite destinatevi, sia per il carattere della cerimonia della collocazione della prima pietra e per le molte disposizioni testamentarie del Visconti lasciate in favore della Certosa. Questa diversa natura di intervento del Visconti nelle due costruzioni conduce naturalmente a dover ammettere, per queste due circostanze, un diverso significato nel titolo di fondatore; infatti, affinchè perduta quasi in mezzo alla vasta distesa della campagna lombarda potesse sorgere la Certosa di Pavia, fu veramente necessaria la ferma volontà individuale e la munificenza del Visconti, creatore e padrone dell'edificio, ancor più che fondatore; ma perchè sorgesse invece nel cuore della città di Milano la mole del Duomo, non poteva bastare una iniziativa individuale per quanto elevata e dispotica, poichè il tempio doveva necessariamente corrispondere e soddisfare alle aspirazioni del popolo in mezzo al quale sorgeva: aspirazioni vivissime, le quali si estrinsecarono nelle numerose e larghe oblazioni di tutte le porte della città, nell'opera volonterosamente prestata dai cittadini d'ogni grado nei lavori di costruzione, nella numerosissima rappresentanza cittadina incaricata di invigilare l'andamento della fabbrica. È duopo quindi ammettere che per lo svolgimento del Duomo, fu necessaria la simultaneità e l'accordo fra il fermo volere del Visconti, animato dalla vivissima ambizione di attestare con un'opera grandiosa la ricchezza e prosperità del suo stato, e l'entusiasmo e il sentimento religioso della popolazione, la quale già si sentiva in ritardo nel rivaleggiare con altre città italiane per la sontuosità della cattedrale. Questa contemporaneità ed associazione spontanea di propositi fra il Visconti e la cittadinanza, è accennata dalla tradizione secondo la quale la desolazione recata sul finire del XIV secolo da un occulto malore che mieteva la vita dei bambini maschi, non rispettando nè il principe nè il popolo, ha provocato l'erezione del tempio, la cui magnificenza era destinata a placare la collera divina. Meglio ancora questo accordo fra il Visconti e il popolo fu sanzionato dal fatto che, unitamente agli stemmi ducali, disposti come già si disse sul finestrone dell'abside, vennero scolpiti gli stemmi delle sei porte della città.

Queste brevi considerazioni, benchè non apportino nessuno argomento nuovo nella questione tanto dibattuta riguardo al fondatore del Duomo, possono però bastare a mettere in rilievo il particolare punto di vista dal quale la questione può essere studiata, temperando e conciliando le due tesi apparentemente opposte.

II.

Non altrettanto facile riescirà l'arrivare ad una conclusione positiva riguardo all'autore del disegno primitivo del Duomo. La minuta e qualche volta artificiosa interpretazione dei pochi documenti rimasti, ha condotto a svariate ipotesi sul nome dell'architetto. Da molti e per molto tempo, si volle ravvisare l'autore del Duomo in Enrico di Gamodia: questi però non venne al servizio della fabbrica che cinque anni dopo il principio dei lavori: venne per sollevare dubbii e critiche sul già fatto, il che sopprime ogni argomento per ravvisare in lui l'autore del disegno primitivo: e neppure può esserne accertato autore quel Marco da Campione *dictus de Frixono* che, qualificato *inzignerius fabricæ*, venne onorevolmente sepolto in Santa Tecla nel 1390, quand'anche si voglia tener calcolo delle osservazioni da lui mosse nel 1388 in merito ai lavori e si voglia interpretare largamente in suo favore la frase pronunciata: « *juxta mensuram super hoc datam* ». L'abate Ceruti, nell'opera sua sulle origini del Duomo di Milano, richiama l'attenzione sull'Annex di Fernach, ricordando la sua partecipazione ai lavori fin dai primi mesi della costruzione, e il fatto, non trascurabile certo, che questo Annex nel febbraio 1387 aveva già fatto *taborium unum pombli*, cioè probabilmente un piccolo modello della cupola centrale del Duomo: un argomento esplicito e categorico per considerarlo l'autore del Duomo si cerca però invano negli Annali della fabbrica. In tali indagini non venne neppur dimenticato quel Simone da Orsenigo che, nominato ingegnere della fabbrica fin dai primi mesi dei lavori, vi persistette a lungo e con questa particolarità, che a lui vennero trasmessi sempre tutti gli strumenti e gli oggetti professionali di un architetto, come i livelli, le corde per le misurazioni, i colori per i tracciamenti, le carte pei disegni: per il che egli si presenta come il direttore tecnico e generale dei lavori, e come tale infatti si oppose più di una volta alle modificazioni che architetti nostri o stranieri vollero introdurre nella disposizione planimetrica: manca però anche per lui un cenno, una parola sola che lo indichi come autore del disegno, non bastando per questo nemmeno il voler attribuire qualche fondamento alla nota che si trova su due rapporti della fabbrica, posteriori però di un secolo circa all'anno di fondazione, nella quale è detto « *magister Simon de Ursenigo, inzignerius prædictæ fabricæ* ». Così sotto una minuta e rigorosa analisi ci sfuggono tutti i nomi dei primi architetti menzionati nei vecchi registri, senza neppur soffermarci agli stranieri come il Nicola Bonaventura o il Mignot di Parigi, il Giovanni di Firimburg, l'Arler,

l'Ulrico da Fussingen, messi subito fuori discussione per il fatto che intervengono varii anni dopo il principio dei lavori, e, quel che più importa, l'intervento loro si estrinseca quasi esclusivamente nel criticare e biasimare quanto era già stato fatto.

III.

Un nome sul quale, in mezzo a tanta minuzia di ricerche, non si è mai rivolta l'attenzione, è quello di Andrea degli Organi, di Modena, trascurato sin qui dagli scrittori in traccia dell'architetto del Duomo. Tre volte solo questo nome figura nei primi registri di pagamenti dell'anno 1387, ma figura in termini speciali. Fin dalla prima pagina del registro più vecchio, sotto la data del 15 gennaio 1387 si legge « *Pro lib. 2 morsecate pro dando magistro Andreæ de Organis L. 1 S. 4* ».

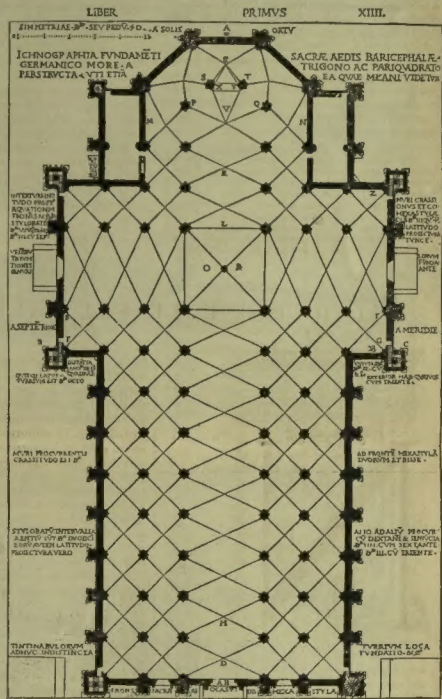
La parola *morsecate* qui figura come corruzione di *massicot*, cioè di quell'ossido di piombo che serve alla composizione della cera plastica colla quale si fanno i piccoli modelli, ossido di piombo che probabilmente era allora importato dall'estero: e che la parola massicot sia da molto tempo entrata nel dialetto milanese, lo potrebbe attestare altresì l'altra corruzione in *masigott*, parola che, in relazione appunto all'origine sua, significa goffo, pesante come una massa di piombo. Ora in quei primi mesi della cos ruzione, allorquando si provvedeva solo agli scavi di terra, alle palificazioni, alle prime opere di fondazione, le due libbre di morsecate che la fabbrica del Duomo forniva ad Andrea da Modena, hanno uno speciale significato, giacchè lasciano credere abbiano servito per compiere un modello. Ma più importante ancora è il fatto che questo Andrea, il quale non era al servizio della fabbrica, due mesi dopo dal Vicario, dai XII di provvisione e dai deputati della fabbrica veniva chiamato a Milano e vi soggiornava parecchi giorni « *pro fabrica ecclesiæ*, e sei mesi dopo, ancora a richiesta del Vicario e dei deputati, ritornava a Milano *ad supervidendum et providendum laboreriis dictæ fabricæ* ». Si deve notare che in queste due visite egli figura al servizio del Duca, il che concorre certo a dare valore al suo intervento: anzi, nella seconda sua venuta a Milano, figura come « *transmisso per Ill. principum et dominum* » circostanza non trascurabile, visto il particolare interesse dimostrato dal Visconti per la fabbrica, specialmente nei primi tempi della costruzione.

Tutto ciò può servire ad avvalorare l'ipotesi che Andrea degli Organi, architetto di Gian Galeazzo, sia l'autore del concetto, da lui estrinsecato dapprima in un modello, e poscia chiarito e sorvegliato nei primi mesi della costruzione: in quest'ordine di idee la frase « *ad supervidendum et providendum laboreriis dictæ fabricæ* » è assai significativa. È vero che Andrea degli Organi non si vede dai registri intervenire nei lavori oltre al 1387: ritornato forse a Milano al seguito del Visconti, il suo intervento nei lavori non ebbe più ad occasionare quelle speciali retribuzioni che nei registri hanno appunto conservato la memoria delle menzionate sue visite: d'altra parte potrebbe esser mancato ai vivi in quei primi tempi della costruzione. Ad ogni modo, la speciale autorità di questo Andrea da Modena è indirettamente riconfermata, molti anni dopo, dal particolare interesse spiegato dal Duca per il figlio di Andrea: infatti il Duca, in una lettera del 3 gennaio 1400, riconoscendo « *la sottilità dell'ingegno che Filippo, nato dal defunto maestro Andrea da Modena nostro ingegnere, mostra nella sua pubertà* » decretava che questo Filippo avesse a sovraintendere alla fabbrica assieme agli altri ingegneri, affinchè potesse progredire nell'arte sua. E i deputati, ossequenti alla decisa volontà del Duca, nominarono ingegnere della fabbrica il giovinetto, che d'allora in poi si chiamò Filippino, e rimase per un lungo periodo di tempo alla direzione della Fabbrica, acquistandosi tanta autorità e benemerenza che, lui morto, Francesco Sforza non mancò di spiegare in favore di Giorgio, figlio di Filippino, la stessa protezione che Gian Galeazzo aveva mostrato pel figlio di Andrea. Questa particolare e decisa protezione, trasmessa per generazione, non viene forse ad affermare uno speciale titolo di considerazione che risaliva ad Andrea degli Organi?

Non vogliamo spingere più oltre le induzioni. Era però doveroso il ricordare il nome di Andrea degli Organi nella numerosa lista dei primi architetti, molti dei quali non possono certo vantare altrettanti e così significanti indizii, per essere considerati come autori del concetto primitivo.

IV.

Questa stessa incertezza che si stende sull'autore del concetto primitivo ci deve però condurre ad un punto più elevato e complesso della questione: giacchè, pur dovendo ritenere ignoto l'autore, non ci resta preclusa la via, sia per indagare se questo sia stato un architetto nostro oppure uno straniero, sia per precisare lo sviluppo che potè avere il concetto primitivo. Ecco due punti interessanti della questione che dobbiamo analizzare, troppo rapidamente, però, avuto riguardo alla loro importanza.

Dato il complesso delle tradizioni che nella scienza costruttiva fiorivano nel medioevo, e constatata la collaborazione effettiva che gli artefici di quell'epoca apportavano nello sviluppo degli edificii, dobbiamo ammettere come il concetto primitivo di una fabbrica dovesse allora limitarsi ad uno schema fondamentale di massima: in altri termini, l'architetto del medio evo non spingeva la sua azione e la sua individualità sino ai più minuti particolari delle sue concezioni, come avviene invece oggidì per le mutate condizioni di rapporti fra l'artista e i suoi esecutori: a testimoniare questa speciale limitazione della individualità artistica nel medioevo, stanno appunto i disegni antichi che ci pervennero, nei quali è facile rilevare quanta libertà d'azione fosse ancora riserbata al sentimento degli esecutori, i quali diventavano veri collaboratori. Ciò stabilito, nel ricercare l'architetto del Duomo, non dobbiamo avere un intendimento affatto moderno, quale sarebbe quello di trovare l'artista che non solo abbia ideato le linee generali, ma ne abbia altresì accarezzate e precisate le più minute particolarità decorative. Il disegno primitivo del Duomo, nettamente determinato nella disposizione planimetrica e nell'ossatura, dovette essere assai sommario nelle indicazioni di dettaglio: una prova di ciò sta appunto nel fatto che, mentre la disposizione planimetrica si svolse nettamente, e senza incertezze, lo sviluppo delle elevazioni fornì spesso un pretesto per sollevare controversie nell'interpretazione delle indicazioni sommarie di dettaglio. Per ciò, senza intendere di menomare l'azione creatrice dell'architetto che ideò la mole del tempio, dobbiamo ammettere che questa azione si è concentrata in special modo sulla disposizione planimetrica, cui necessariamente si subordinò l'ossatura del tempio: infatti — per citare un esempio assai evidente — mentre si era già tracciata e incominciata la maggior parte della pianta del Duomo, era rimasta ancora incerta la forma, o meglio il tipo dei piloni, ai quali appunto doveva informarsi tutto l'organismo decorativo. È quindi nella disposizione della pianta che dobbiamo ricercare l'estrinsecazione individuale dell'architetto, ed indagarne quindi il carattere e la nazionalità. Ma è altresì noto come sia specialmente nella pianta che si impongano e si trasmettano le disposizioni tradizionali, quelle che sono collettive di un popolo e rappresentano un dato metodo di costruzione e un dato complesso di abitudini: cosicchè l'azione individuale dell'architetto in un edificio medioevale si va sempre più restringendo per

Pianta del Duomo di Milano pubblicata da Cesare Cesariano nei suoi *Commenti a Vitruvio* editi in Como nel 1521 — fol. XIII recto.

il fatto che il concetto originario, nel mentre si limitava alle linee di massima, obbediva alla naturale influenza e sviluppo delle tradizioni locali, anzichè alla libera fantasia dell'artista. Infatti nella stessa semplicità di disposizione della pianta del Duomo, si riconosce facilmente la spontanea attuazione del concetto tradizionale lombardo, con molte modificazioni, è vero, nella forma dell'abside, nella disposizione delle sacrestie e nel numero delle navate: modificazioni le quali, anzichè riferirsi all'influenza di concetti d'oltr'alpi, o all'iniziativa individuale dell'artista, risultano la naturale conseguenza, anzi il compimento di quella trasformazione che nella basilica lombarda già da più secoli si andava effettuando.

Limitata così prudentemente l'azione individuale che il primo architetto del Duomo può avere esercitato nella costruzione, ci appariranno facilmente assai dubbie ed artificiose tutte le ipotesi accampate, sia di un progetto completo pervenutoci dalla Francia o dalla Germania, oppure ideato dallo stesso Visconti, sia di un progetto originario di un architetto nostro rimasto ignoto, eseguito, e poscia smarrito: ipotesi le quali

Progetto N. 25. — Architetti HARTEL E NECKELMANN, di Lipsia.

Progetto N. 58. — Architetto RODOLFO DICK, di Vienna.

Progetto N. 64. — Architetto GIUSEPPE BRENTANO, di Milano.

Progetto N. 68. — Architetto E. DEPERTHES, di Parigi.

nei documenti trovano una smentita anzichè una sanzione.

Sgombrato così il campo da ogni artificiosa preoccupazione circa il fondatore e il primo architetto del Duomo, possiamo intraprendere francamente la storia del monumento affidandoci, senz'altre esitanze, alla testimonianza dei documenti.

V.

L'attività colla quale si condussero i lavori nei primi tempi della costruzione, risulta non solo dalle somme ragguardevoli destinatevi oltre al concorso spontaneo dei cittadini, ma più ancora dal fatto che nell'aprile del 1388 — non più di due anni dopo il principio dei lavori — già si disponevano a cura di Marco da Campione i modelli dei piloni interni: non erano quindi intervenuti ancora gli architetti stranieri e già si concretava non solo l'organismo, ma la decorazione particolare del tempio. La importanza che si attribuiva alla forma dei piloni — da cui dipendeva particolarmente lo sviluppo successivo della costruzione — era tale che, malgrado i modelli già eseguiti da Tavanino di Castelseprio e Giovanni da Piacenza, nel maggio del 1389 veniva spedito Antonio da Valenza a Verona perchè ricavasse la forma di un pilone fatto da Ambrogio di Verderio, particolare sin qui trascurato dagli scrittori, mentre serve a delineare il pensiero affatto lombardo nei primordii del Duomo. È solo qualche mese dopo che l'intromissione straniera s'inaugura colla venuta del parigino Nicola da Bonaventura, il cui primo lavoro risulta dagli Annali essere il disegno del finestrone dell'abside, eseguito nel maggio 1390 in concorrenza con Giacomo da Campione: in quello stesso anno si progettava di suddividere le navate minori in cappelle, allo scopo di dare maggiore solidità alla Chiesa, e Matteo da Campione era chiamato da Monza, dove attendeva ai lavori della Cattedrale, per dare consigli riguardo alle dimensioni dei piloni che dovevano reggere la cupola o *tiburio*.

Un anno appena era trascorso dalla venuta del Bonaventura, e questi veniva licenziato, non risulta per quale motivo: mentre gli architetti nostri procedevano nei lavori — arrivando alle falconature delle navate minori, col che venivano determinati tutti gli elementi fondamentali della decorazione esterna — si faceva ricerca di un architetto di Colonia. Questo bisogno sentito del concorso di un architetto straniero si può spiegare col fatto che il possesso della cava di Candoglia, e la conseguente determinazione di impiegare esclusivamente quel marmo nella costruzione, aveva dovuto modificare sensibilmente le tradizioni decorative e i metodi costruttivi di quegli architetti lombardi, avvezzi già da secoli ad accordare la terracotta colla pietra, od anche ad impiegare esclusivamente la terracotta: non deve far meraviglia quindi, se trovandosi nella circostanza di dover introdurre tali modificazioni direttamente in una costruzione così importante ed eccezionale quale era il Duomo, quegli architetti rivolgevano l'attenzione verso quelle regioni nelle quali la sostituzione della pietra alla terracotta si era già da tempo compiuta. Così nel 1391 appare Giovanni di Firimburg, il quale, invitato dai deputati alla fabbrica, stende i suoi dubbii sulla costruzione: gli architetti nostri però non erano propensi a riconoscere gli errori segnalati dallo straniero, tanto che si volle il parere di un geometra piacentino, Gabriele Stornaloco, il quale, dopo aver tracciato uno schema sommario della sezione delle navate basato sul triangolo equilatero, e stesa una dimostrazione geometrica, se ne va senza aver realmente fatto fare un passo alla questione.

Infatti qualche settimana dopo giungeva in Milano Enrico Arler di Gmünd detto Gamodia: accolto al servizio della Fabbrica e stipendiato per tre mesi in prova, egli trova tosto da criticare le dimensioni e proporzioni dell'edificio: gli ingegneri della Fabbrica, riuniti nel 1392 per esaminare tali dubbi, sono unanimi nel respingerli alla presenza del Gamodia, il quale viene licenziato: intanto si affidava la costruzione di un modello del Duomo a Simone da Cavagnara, e si continuavano i lavori senza tener calcolo delle osservazioni dello Stornaloco e degli stranieri. Nel 1393 la ragguardevole donazione alla Fabbrica che Marco Carelli fa, ancor vivente, di tutti i suoi beni, arriva in buon punto per animare i lavori i quali arrivano ormai all'altezza dei capitelli dei piloni. L'anno dopo si accoglie l'offerta che Ulrico da Fussingen fa di entrare al servizio della Fabbrica.: il tedesco giunse in Milano nel novembre, e, come tutti i suoi predecessori, comincia a sollevare molte critiche: ma di fronte al fermo proposito che l'Ulrico manifestava di mutare la forma delle finestre absidali e le disposizioni dei capitelli dei piloni, gli architetti nostri rimasero concordi nell'impedire qualsiasi mutamento al già fatto: cosicchè questo Ulrico, scorsi i quattro mesi pei quali si era impegnato a servire la Fabbrica, ritorna in patria.

VI.

Approvata, dopo molti disegni e molte discussioni, la forma caratteristica dei capitelli per i piloni interni, si affacciò tosto il problema importantissimo delle vôlte, per le quali si aprì tosto un nuovo argomento di disputa. Giovannino de' Grassi, ingegnere della Fabbrica, stava compiendo il modello del tempio e della copertura, allorquando giunse in Milano Giovanni Mignot, architetto francese, il quale venne tosto consultato sul modo di coprire le sacrestie: da ciò il Mignot prende argomento per sollevare una quantità di dubbii ch'egli formula in 54 capitoli e che gli ingegneri della Fabbrica ribattono energicamente: si noti come la maggior parte delle critiche formulate dal Mignot, consistessero nel segnalare piccole differenze di misura incorse nella costruzione, differenze che erano minuziosamente segnalate anche se ridotte alla misura di *uno digito:* altre osservazioni invece non erano che la conseguenza diretta del divario fra il metodo costruttivo sostenuto dal Mignot e quello adottato e seguito dagli architetti nostri.

Meno minuziosi furono tre altri architetti francesi, che, di passaggio allora a Milano, vennero consultati, mentre due altri architetti, Bertolino da Novara e Bernardo da Venezia, approvarono il sistema costruttivo del Duomo, suggerendo solo alcune aggiunte. Il Mignot, il quale, al contrario degli stranieri suoi predecessori, non si era perduto d'animo di fronte alle resistenze degli architetti nostri, si era accinto ai lavori dei capitelli e degli archi: l'opera sua venne sottoposta al giudizio degli architetti della Fabbrica riuniti: alcuni l'approvarono, altri la biasimarono acerbamente: si ricorre al Duca il quale, benchè si fosse precedentemente mostrato favorevole al francese, si disinteressa, accontentandosi di consigliare ai deputati di rivolgersi ad un architetto tedesco. La guerra iniziata contro il Mignot allora si estende: le critiche sui lavori si fanno più vive, si accampano rifusioni di danni per il mal fatto; in breve il Mignot viene allontanato dai lavori. Con lui si chiude la serie di questi architetti stranieri, che per un periodo di circa dodici anni si succedettero e che, apportando quasi sistematicamente delle gravi accuse e critiche ai lavori, hanno contribuito a far risaltare tutto il carattere originale e locale della costruzione. Qui entra in scena quel Filippino da Modena, che, ancor giovanetto, era stato imposto alla fabbrica dal Duca. Egli si mostra presto abile artista col disegno del rosone, che fu poi adottato, per la finestra centrale dell'abside, poi col disegno dei capitelli dei piloni, e tanto si rende prezioso ai lavori della fabbrica, che nel 1403 gli veniva inibito di allontanarsi dai lavori senza licenza della Duchessa e del Vicario: si iniziano a quest'epoca i lavori di pittura nell'interno e le vetriere istoriate: si ha un periodo nel quale, sotto l'intelligente direzione di Filippino, i lavori procedono regolarmente: è solo nel 1409 che, riguardo alla costruzione delle vôlte, si presentano dei dubbii ben presto appianati: poi s'impegna una discussione sul sistema di copertura da adottare: e il partito di fare la copertura a piani inclinati in marmo, trionfa sul partito di fare una copertura in rame dorato. Frattanto i lavori di decorazione interna continuano: così nel 1414 si fanno pratiche per eseguire le tre grandi vetriere del coro, e l'anno dopo si affida a Giacobino da Tradate l'esecuzione dell'immagine del Padre Eterno da collocare nella serraglia dell'abside che allora appunto si andava ultimando: nel 1419 però l'opinione popolare si mostrò contraria a tutti i lavori di decorazione i quali venivano a ritardare le opere necessarie al compimento del tiburio, tanto vagheggiato ed affrettato coi voti dalla popolazione, compimento che doveva però subire un ritardo di molti anni ancora. Infatti i lavori della fabbrica continuarono specialmente nelle opere delle vetriere, reclamate d'altra parte per difendere dalle intemperie l'interno, al che si era preveduto altresì con copertura provvisoria in legname là dove le volte non erano compiute. Se nel lungo periodo in cui Filippino da Modena tenne la direzione dei lavori non risulta nessuna deliberazione che accenni a dare una spinta alla costruzione, sia verso il tiburio sia verso la fronte, ciò si deve forse al carattere del Duca Filippo Maria il quale, chiuso in Castello, indifferente e pressochè nemico delle arti e delle lettere, non mostrò di interessarsi alle questioni edilizie della città, limitandosi, riguardo al Duomo, ad introdurre molte riforme nell'amministrazione della Fabbrica.

VII.

Meno vantaggioso ancora per la fabbrica fu il breve periodo dell'aurea Repubblica Ambrosiana, proclamata nel 1447, alla morte di Filippo Maria: il Filippino da Modena nell'aprile del 1448, pochi mesi dopo essere stato richiesto della nota dei materiali necessarii a costruire il tiburio, veniva bruscamente licenziato «*per la cattiva sua condotta e i costumi scellerati che sono noti quasi a tutti e che è meglio passare sotto silenzio anzichè raccontare*»: nella quale accusa, diretta all'artista che da quasi mezzo secolo attendeva lodevolmente ai lavori della fabbrica, si intravvede troppo facilmente lo sfogo partigiano contro il protetto dei Visconti, e una intimidazione esercitata su tutti gli artefici del Duomo: infatti allo sfratto di Filippino succedono frequenti le requisizioni di legname, pietra, calce per le opere che si andavano costruendo a difesa della città, e le imposizioni di denaro compensate colla cessione dei vecchi materiali provenienti dalla distruzione del Castello di Porta Giovia. Tali condizioni difficili per la fabbrica cessano colla caduta della Repubblica Ambrosiana: Francesco Sforza, che al suo ingresso in Milano era stato costretto dall'entusiasmo del popolo ad entrare a cavallo in Duomo per assistere alla cerimonia di ringraziamento, si affrettava a confermare i diritti e privilegi spettanti alla fabbrica, e a stabilire particolari oblazioni in favore della medesima: egli comprendeva bene quanto potesse avvantaggiare la sua causa e affezionargli la città, la sollecitudine dimostrata per le sorti del tempio. Così egli concedeva la demolizione di alcune tratte di muro dell'Arengo affinchè si potessero continuare i contrafforti del tempio e si avesse ad isolare questo dall'Arengo mediante una strada: poi sollecitava dal Papa un giubileo in pro della fabbrica. Incoraggiato da tutto questo interessamento, l'arcivescovo indisse una processione solenne per collocare la prima pietra del compimento del tempio; ma non avendo i lavori un sollecito inizio, nel 1456 si deliberava di collocare una colonna di marmo a indicare fin dove sarebbe arrivato il tempio. Un'ultima disposizione di Francesco Sforza, fatta nel 1463 in favore della Fabbrica, fu la cessione alla medesima della conca di Viarenna con tutti i diritti di transito, troncando così le lunghe controversie della Fabbrica coll'appaltatore dei dazii delle conche.

Bianca Maria e il figlio Galeazzo Maria, alla morte di Francesco Sforza, riconfermano tutti i diritti e privilegi della Fabbrica. Ciò che specialmente impediva lo sviluppo dei lavori era sempre l'ingombro prodotto dall'Arengo, e i deputati alla fabbrica dovettero lungamente insistere per ottenere non solo l'area necessaria al compimento del tempio, ma altresì una zona di braccia 10 in larghezza al di là della colonna eretta sulla linea della fronte, allo scopo di isolare il tempio: fu solo nel 1477 che Bona e il figlio Giovanni Galeazzo fecero la donazione alla Fabbrica del Duomo della Piazza detta dell'Arengo. Col 1481 vediamo il Duca Giovanni Galeazzo destinare ai lavori del Duomo, in sostituzione del Guiniforte Solari, un altro architetto che doveva legare il nome alla costruzione, e fu l'Omodeo, nel decreto ducale qualificato come architetto e scultore eccellente: ciò malgrado il Duca, intendendo dare un maggiore impulso ai lavori, estendendoli al tiburio, si rivolse in quello stesso anno ai magistrati di Strasburgo per chiedere degli ingegneri stranieri, richiesta rinnovata anche nel successivo anno. Potrà sembrare strano questo appello officiale rivolto ad artisti stranieri per il compimento del tiburio, concetto così schiettamente lombardo: ma il fatto riuscirà abbastanza giustificato

qualora si consideri come la erezione del tiburio implicasse una questione di statica non indifferente pei nostri architetti, nei quali il sentimento artistico cominciava già a prendere il predominio sulla tecnica costruttiva, mentre oltr'alpi le grandi ed ardite costruzioni gotiche mantenevano vive e spiccate le qualità tecniche dell'architetto: s'aggiunga che le caratteristiche decorative del Duomo si offuscavano sempre più agli occhi degli artisti nostri, attratti nell'evoluzione che l'arte compiva verso il rinascimento, cosicchè l'organismo speciale dell'edificio veniva sempre più facilmente considerato come una manifestazione gotica d'oltralpi. Per queste ragioni forse, nè la pratica costruttiva, nè il sentimento artistico degli architetti nostri si presentavano all'altezza del difficile problema e tali, ad ogni modo, da poter competere colla pratica e valentia degli architetti stranieri.

Facsimile dell'unico disegno su pergamena che si conservi riferentesi al Duomo. — Biblioteca Ambrosiana. Vol. F. 251, pag. 39.

Alla richiesta del Duca rispose Giovanni Niesemberger di Gratz, il quale, con molti altri artefici tedeschi, si assunse di compiere il tiburio, stipulando una convenzione in data 16 maggio 1483. I documenti però, benchè scarsi, ci informano come la questione del tiburio non sia rimasta a lungo nelle mani degli architetti stranieri: forse il Giovanni di Gratz, troppo ligio alle tradizioni nordiche, non si era accinto all'opera attribuendovi quell'importanza di sviluppo che era tanto e da lungo tempo vagheggiata dai cittadini; quello che è certo si è che i lavori del tiburio erano appena iniziati, e gli artefici stranieri venivano già licenziati: gli architetti nostri non indugiarono ad intervenire. Infatti nel 1487 certo Luca Fancelli di Firenze, ingegnere del Marchese di Mantova, veniva chiamato a giudicare alcuni modelli in legno fatti per il tiburio da varii ingegneri: i documenti ci hanno trasmesso i nomi di questi, e sono Leonardo da Vinci, Bramante, Pietro di Gorgonzola, e certo frate Mayer. La prevalenza delle idee locali si manifesta sempre più coll'incarico dato, nell'aprile del 1490, a due architetti di Milano l'Omodeo, e il Dolcebuono, di scegliere uno dei modelli e perfezionarlo allo scopo di tradurlo in atto.

VIII.

Altri artisti si accinsero però al problema e infatti ai 27 giugno del 1490, nel castello di Porta Giovia, si tenne una riunione per decidere in merito ai modelli presentati da Francesco di Giorgio Martini, dall'Omodeo, dal Dolcebuono, dal Battaggia di Lodi, da Giovanni da Molteno ed Antonio da Pandino ed altri: il risultato fu che Lodovico il Moro, davanti al Consiglio segreto, ai fabbriceri ed a molti ingegneri, decise che maestro Francesco di Giorgio si unisse agli architetti Omodeo e Dolcebuono per « *componere et ordinare tutte le parti necessarie a costituire il dicto tiburio* ». I lavori vennero tosto iniziati e condotti con grande attività, tanto che nel settembre del 1500, in mezzo al tripudio della popolazione veniva completato il tamburo ottagonale quale si vede, senza però l'aguglia maggiore aggiuntavi solo nel XVIII secolo. Durante i lavori del tiburio, Lodovico il Moro favoriva la fabbrica colla cessione di un'altra parte dell'Arengo per lo sviluppo del tempio e del Palazzo Arcivescovile, e colla donazione della Conca di Viarenna, donazione ricordata ancor oggidì dal monumento marmoreo infisso in una vecchia casa di Via Vallone. L'opera alla quale, dopo il compimento del tiburio, si rivolse l'attenzione, fu il compimento delle porte nelle testate dei bracci di croce: di queste già esistevano molti disegni antichi: ai 23 di febbraio del 1503 una commissione di artisti, fra i quali il Caradosso, il Bramantino, il Dolcebuono, il Solari detto il Gobbo, il Fusina, nomi noti tutti, scelse uno dei disegni « *designum unum valde mirum, cum piramide una elegantissima in medio, in formam vestibuli porte ascendente ad cacumen fornicis magni ecclesiæ* ». Varii dei nominati artisti furono incaricati di tradurre in modello il disegno prescelto, il giudizio dei quali modelli venne provocato in forma affatto originale, giacchè si deliberò che ogni artista avesse a manifestare il proprio avviso sul modello eseguito dagli altri competitori. Non ci pervennero sfortunatamente questi giudizii i quali sarebbero certo riusciti non meno interessanti del giudizio pronunciato qualche anno prima da Bramante in merito ai modelli del tiburio. Nel 1508 il Solari detto il Gobbo, nominato ingegnere della fabbrica veniva incaricato, assieme al Fusina, di fare il disegno dell'agulia principale, a coronamento del tiburio: i lavori intanto che si effettuano sino al 1517 riguardano particolarmente il compimento delle vòlte nella navata maggiore e la copertura dell'edificio: poi nel 1518 i lavori si portano alle agughe, e qui appare negli Annali l'indicazione di quegli archi di controspinta che si vollero sostituire al concetto primitivo degli speroni, tradizionale dell'architettura lombarda: ai quali archi si attribuì, anzichè un ufficio statico, l'ufficio di condotti dell'acqua piovana. Queste modificazioni al concetto primitivo, che saltuariamente venivano introdotte nella costruzione, provocarono un'altra volta la deliberazione di fare un modello del tempio « *ne contingeret aliqua deformitas in hac præclarissima totius orbis fabrica* » : e la costruzione del modello venne affidata al pittore Bernardo da Treviglio che, alla morte dell'Omodeo, assunse anche la direzione dei lavori. Le pestilenze e le vicende di guerra di quell'epoca sfortunata vennero però ad intralciare i lavori al punto che, nel 1527, si licenziarono tutti gli ingegneri e gli operai della fabbrica. Finalmente nel 1534 appare per la prima volta negli Annali la deliberazione che ogni sollecitudine si rivolga alla facciata: e questo proposito di riprendere efficacemente i lavori appare ancor più deciso nella deliberazione presa l'anno seguente di raccogliere tutti i vecchi disegni e modelli ed esporli in una sala dell'edificio del Camposanto « *ut ibi conserventur, et pateant oculis omnium super eis studere volentium* ». Tale deliberazione tradisce il bisogno vivamente sentito a quell'epoca di riprendere il filo delle tradizioni le quali, non solo si affievolivano sempre più colla rapida evoluzione dell'arte, ma erano andate disperse e rotte, in seguito alla sospensione dei lavori improvvidamente decisa pochi anni prima. Il raccogliere i disegni e i modelli per esporli ad istruzione degli artisti, non poteva però bastare a ravvivare il senso dell'arte medioevale di fronte all'affrettato scomporsi del rinascimento. Un artista qualsivoglia a quell'epoca, per quanto si proponesse schiettamente di informare l'opera sua alle disposizioni originarie e caratteristiche dell' edificio, si trovava inavvertitamente sviato dalle tendenze e dalle condizioni dell'ambiente in cui viveva. Ne è una prova quel Vincenzo Seregni che negli Annali del Duomo figura per la prima volta, colla qualifica di intagliatore, nell'adunanza che si tenne ai 6 di settembre del 1537, per decidere la decorazione della porta laterale verso Compito: egli, giovane di ventott'anni, presenta a quell'epoca ai deputati della fabbrica un riassunto di tutte le opere ch'egli si propone di compiere « *cum l'adjuto de la gloriosissima Vergine et matre al cui onore si fa questo miracoloso templo* » ; le opere sono: gli acquedotti pel discarico delle acque piovane, la copertura delle navate, specialmente della navata maggiore e del tiburio, le scale nei contrafforti e finalmente « *la fasada grande e li campanili quadri de braza 32 che farano compagnamento e bellissimo ordine alla fazada grande* ». Di tutte queste idee del Seregni non ci rimane altro indizio grafico all'infuori di due disegni planimetrici conservati all'Archivio Civico, nei quali appunto si vede indicata la disposizione dei campanili negli angoli della fronte, a pianta quadrata e di braccia 42 per lato. Ma se non ci è dato portare giudizio sul valore intrinseco artistico del Seregni, non possiamo però illuderci sul valore delle asserzioni contenute nelle sue proposte le quali, a suo avviso, erano « *la propria intentione de li primi fundatori* » mentre erano state sempre a suo giudizio, « malintese tutte queste cose da 80 anni in qua, nè mai li è facto resolutione, anzi maggior confusione ». E come mai poteva il Seregni sentire e riprodurre le caratteristiche dell'organismo sul Duomo, quando pochi anni dopo, nel 1551, lo vediamo sviluppare tutta la elegante licenza della seconda metà del XVI secolo nell'edificio che Pio IV gli fece innalzare, ed è la sede attuale degli ufficii del telegrafo?

IX.

E neppure poteva sentire le particolarità dello stile del Duomo quel Cristoforo Lombardo che per molti anni lavorò, pare assai penosamente, intorno al modello della porta verso Compito, e al quale si volle rimanesse assoggettato il Seregni allorquando questi, ai 29 di novembre del 1547, venne nominato architetto della fabbrica. Da quest'epoca fino al 1567, salvo una breve interruzione di servizio causata da licenziamento per negligenza ai lavori — il Seregni figura come architetto della fabbrica, ma nella mole del tempio non è possibile ravvisare un'opera speciale che possa essergli attribuita. Al posto del Seregni, che non avendo ottenuto un aumento di stipendio si allontanava dalla fabbrica nel 1567, subentrò l'architetto Pellegrino Tibaldi che da Roma era stato condotto a Milano dall'arcivescovo Carlo Borromeo, suo protettore, il quale lo teneva in tanta considerazione da deliberare tosto che tutti i disegni del Pellegrini avessero ad essere diligentemente custoditi « *ut omni tempore dicta designa, si opus fuerit, videri possint* ». Appena nominato architetto della fabbrica, il Pellegrini veniva incaricato del disegno del pavimento, della costruzione del battistero nuovo, e della cripta o *scurolo*, come fin dal XIV secolo si usava dire e si usa ancor oggidì. Questi lavori, condotti celermente sotto il fermo proposito dell'arcivescovo Borromeo — che già meditava il prolungamento della navata e la costruzione della nuova fronte — e nei quali già si era smarrito ogni nesso o legame coll'organismo originario del tempio, non tardarono a suscitare violente critiche, provocate per la maggior parte o dall'invidia degli altri architetti, o dalla pedanteria delle regole vitruviane alle quali la mente poderosa e feconda del Pellegrini facilmente si ribellava. Colui che iniziò la lotta contro il Pellegrini fu l'architetto Martino Bassi. Questi, benchè nelle sue polemiche si confessi « *più tosto timido che ardito* », cominciò col biasimare aspramente alcune modificazioni introdotte dal Pellegrini nel fondo prospettico di un bassorilievo colossale che doveva esser collocato sopra la

Progetto N. 72. — Architetto prof. TEODORO CIAGHIN, di Pietroburgo.

Progetto N. 75. — Architetto LUCA BELTRAMI, di Milano.

Progetto N. 81. — Architetto Tito Azzolini, di Bologna.

Progetto N. 94. — Architetto Enrico Nordio, di Trieste.

porta di Compito: poi, appoggiandosi all'autorità di Vitruvio, di Leon Battista Alberti e d'altri, criticò la disposizione adottata dal Pellegrini per il battistero: ancor più aspramente attaccò la disposizione dello *Scurolo* accampando fra gli altri argomenti, che non era conforme alla «*bella et ben intesa maniera dei trianguli*» che già aveva servito per l'organismo del Duomo: argomento per verità affatto fuor di proposito in mezzo a quella corrente di idee e di dispareri così lontani dal concetto fondamentale del Duomo. Le critiche del Bassi trovarono un appoggio, molto platonico però, nei pareri del Palladio, del Barozzi da Vignola i quali, ciecamente ligii alle regole vitruviane, da loro stessi rivedute e volgarizzate, non esitarono a predire la rovina del battistero che, malgrado la lamentata sua inosservanza ai canoni di proporzione negli intercolonnii, è tuttodì saldo in piedi.

Le critiche del Bassi, se non raggiunsero pienamente lo scopo, servirono però a suscitare contro il Pellegrini molta diffidenza per parte dei deputati alla Fabbrica i quali, nel novembre del 1569 intimarono all'architetto di rispondere, in breve termine, a ventisette quesiti, o meglio accuse, dalle quali risulterebbe che il Pellegrini aveva una certa indipendenza di condotta e una certa facilità nel modificare i lavori in corso, dipendente forse dalla troppa fidanza sua nella protezione dell'Arcivescovo. Il Pellegrini però seppe ribattere con molta chiarezza le accuse, tanto che, in una solenne adunanza dei reverendi ordinari, dei dottori giureconsulti, dei deputati delle porte, ed altri, alla presenza dell'arcivescovo Borromeo, vennero giudicate insussistenti le accuse del Bassi e dichiarato il Pellegrini «*laudandum esse in dicto opere*».

X.

Liberato dalla guerra mossagli, il Pellegrini procedette nei lavori intrapresi, ideando e disegnando gli stucchi alle vôlte dello *Scurolo*, il coro in legno, le imposte delle porte laterali, le balaustrate e il pavimento della cripta, e gli angeli intorno al coro; cosicchè il Pellegrini si può considerare l'autore di tutte le opere architettoniche ordinate da Geronimo visitatore apostolico, ai 12 aprile 1576, in seguito alle quali, ai 20 di ottobre dell'anno successivo, potè l'arcivescovo Carlo Borromeo compiere la consacrazione della Metropolitana. Passata la bufera della pestilenza, il Pellegrini riprese l'opera sua colla costruzione dei grandiosi organi.

La particolare fiducia che l'Arcivescovo aveva dimostrato per il Pellegrini e che lo aveva salvato dalle numerose accuse, deve aver mosso il Borromeo ad affidare al suo protetto il còmpito di studiare la facciata, allo scopo di poter «*ridurre a perfezione la lunghezza del Duomo*» mediante l'aggiunta delle tre campate anteriori che, per l'ingombro prodotto del Palazzo Ducale, erano rimaste ineseguite. L'incarico deve essere stato affatto confidenziale, giacchè i deputati alla fabbrica a quell'epoca erano così lontani dal pensare al disegno di una nuova fronte che nel 1582, — in seguito alla decisione presa dall'Arcivescovo di sopprimere le due porte dai bracci di croce allo scopo di togliere lo scandalo del passaggio dei cittadini attraverso il tempio — i deputati stessi stesero l'appalto per la scomposizione della porta laterale a tramontana e per la ricomposizione della medesima sull'asse della navata principale, al posto occupato dalla colonna di marmo rosso eretta ad indicare la linea della futura fronte. Tale disposizione, e l'altra presa nel 1584 per l'appalto dei lavori di fondazione necessarii per il ricollocamento di quella porta, non potevano certo avere un riferimento col proposito di una fronte nello stile romano come l'aveva immaginata il Pellegrini: questi, d'altra parte, avendo colla morte dell'Arcivescovo perduto il principale protettore, non tardava, sulla fine del 1585, a chiedere di poter assentarsi dalla fabbrica, adducendo il suo prossimo viaggio in Spagna dove lo chiamava Filippo II per la fabbrica dell'Escuriale. Al Pellegrini succede dapprima l'architetto Lelio Buzio, poi, sullo scorcio del 1587, il rivale Martino Bassi, sotto la cui direzione si compiono i lavori già iniziati del pavimento del coro, degli organi ed altari, lavori tutti di limitata importanza. Il Bassi però, aspirando a lasciare una traccia del suo intervento nello sviluppo della fabbrica, ai 20 dicembre 1590, consigliava l'amministrazione ad intraprendere qualche lavoro rilevante, proponendo o il completamento del tiburio mediante l'aguglia maggiore e le minori, o la costruzione di una delle due cappelle che dovevano sostituire le porte dei bracci di croce, oppure l'inizio della fronte principale. I deputati si appigliarono alla terza proposta incaricando il Bassi di predisporre il disegno della facciata «*ut si fieri poterit ei nihil ad eurithmiam, ad symmetriam necque ad decorem desiderari possit*».

XI.

Il Bassi predispose varii disegni, nessuno de' quali, come ben si può immaginare, era in relazione coll'organismo e lo stile del Duomo: i deputati alla fabbrica, allo scopo di addivenire ad una scelta, si rivolsero al pontefice Gregorio XIV, ma, qualche mese dopo, il Bassi allorchè sperava di veder coronato con un'approvazione il suo lavoro, moriva. I deputati, nell'anno successivo 1592, deliberarono di invitare i più rinomati architetti del tempo a presentare il disegno della facciata: l'invito aveva il carattere di un concorso, senza avere però i termini di tempo e le prescrizioni e cautele dei concorsi moderni. Infatti, G. Pietro Pocobella di Roma è il primo architetto che negli Annali figura rispondere all'invito nel 1593; poi nessun indizio di altri architetti competitori sino al 1603, epoca in cui Francesco Richino presentava due disegni della facciata. Nell'intervallo i deputati non avevano tralasciato di sollecitare il governatore perchè ottenesse dal Re la licenza di rimuovere la porta del Palazzo Ducale; avevano deliberato a voti unanimi di fare il prolungamento delle navi *in modulo antiquo* ed avevano iniziati i fondamenti e i piloni anteriori corrispondenti alla nuova facciata: di fronte poi all'imminenza di questi lavori importanti, deliberarono i deputati di cercare «*unum ex melioribus et prudentioribus architectis totius Europæ, qui continuo ipsi fabricæ assistat*»: di più, volendo coordinare tutti i lavori della fabbrica, i quali, iniziati per l'addietro da un architetto, erano poi continuati da altri architetti senza alcun ordine o relazione, decisero che di ogni disegno eseguito per la fabbrica fossero fatte due copie, una delle quali da depositare nell'archivio per essere consultata in qualsiasi occorrenza. Si arriva così al 1607, anno in cui, mentre si procedeva ai lavori per la sepoltura di san Carlo sotto al tiburio, i deputati rivolsero l'attenzione ai due disegni del Pellegrini che erano rimasti nelle mani degli eredi. Il motivo principale di questi due disegni consisteva in un ordine corinzio, alto più di 46 braccia, costituito da dieci colonne, le quali erano binate agli angoli ed in corrispondenza della nave maggiore: negli intercolonni laterali si aprivano quattro porte sormontate da finestre, mentre nell'intercolonnio centrale vi era la porta maggiore sormontata da un grande bassorilievo: l'ordine era coronato da un attico pesante con statue ed obeleschi, sulla parte centrale del quale attico s'innalzava un secondo ordine corinzio minore, con finestra centrale, e terminato da frontone rettilineo: i campanili erano progettati disgiunti dalla fronte. Nel secondo progetto la sola variante di qualche rilievo consisteva nel piantare le colonne sopra degli alti piedestalli, di modo che veniva sensibilmente ridotto il diametro delle colonne, che nel primo progetto era di braccia quattro. Da tutto ciò è facile comprendere come nessun legame potesse esistere fra la fronte ideata e i fianchi esistenti del tempio: pare però che il Pellegrini progettasse di collegare la fronte col resto del tempio, col far ricorrere lungo i fianchi la classica trabeazione della sua fronte, proposito affatto inconcepibile in un vero artista quale egli era.

Sulle due soluzioni progettate dal Pellegrini s'impegnò allora una prolissa discussione: l'ingegnere Pietro Antonio Barca, invitato a dare il proprio giudizio, dava la preferenza al partito delle colonne portate da piedestalli, non senza cedere al tempo stesso alla tentazione di presentare a sua volta un progetto: il Richino, autore, come si disse, di due disegni di facciata, alle molte argomentazioni del Barca ne contrappose altrettante, che il Barca sempre più prolissamente volle confutare, appoggiandosi all'autorità di Vitruvio, Leon Battista Alberti, Palladio, Serlio, Vignola, e sfoggiando una erudizione così limitata e artificiosa da ritenere in Vitruvio Pollione due persone, e cioè Vitruvio autore e Pollione commentatore.

XII.

Il punto vitale di questa controversia, per sè stessa affatto accademica, fra il progetto con piedistalli e quello senza, stava nella reale difficoltà che si presentava nel provvedere le colonne, giacchè il progetto senza piedistalli portava la conseguenza che il fusto delle colonne raggiungeva l'altezza considerevole di braccia 33, quasi metri 20, e il ricavare da un monolito questo fusto che lavorato dava un peso di oltre 2000 quintali, non era cosa di lieve momento. Col partito del piedistallo invece, si riduceva il fusto delle colonne a dimensioni meno eccezionali. Nell'incertezza in cui rimaneva la questione, il cardinale Federico Borromeo incaricava di un nuovo disegno un altro ingegnere della fabbrica, Antonio M. Corbetta, e questi per meglio esplicare il suo concetto lo traduce in modello. Un passo decisivo si compie coll'anno 1609: i disegni si erano andati accumulando senza alcun concetto o programma, giacchè a quelli degli artisti già citati si erano aggiunti quelli di Binago Lorenzo Barnabita, Giacobino della Porta, Onorio Longo, Tolomeo, Gerolamo Rinaldi, Lelio Buzzi, Gerolamo da Sesto ed altri. Una commissione incaricata di esaminare i disegni, per mezzo del relatore Alessandro Mazenta, decise che si avesse ad eseguire il progetto del Pellegrini nella parte inferiore, cioè nell'ordine corinzio principale senza piedistalli, diminuendo la sporgenza delle colonne e delle cornici: e rimandava invece a nuovi studii la parte superiore della facciata. Le peripezie del progetto Pellegrini non erano però terminate. Il disegno originale era stato affidato al Corbetta per lo studio delle varianti nella parte superiore: richiesto della restituzione, il Corbetta dichiarava aver già reso il disegno: i deputati decisi a tornare in possesso del disegno dovettero ricorrere al Vicario generale perchè minacciasse della scomunica il Corbetta. Intanto si continuava il lavoro alle guglie e alla copertura delle navate, e si iniziava la costruzione delle cappelle sporgenti dai bracci di croce in forma di piccole absidi poligonali, lequali, benchè nell'organismo del tempio siano una vera superfetazione, presentano però col fianco del Duomo un certo accordo di linee e di carattere, che riesce affatto inatteso per un'epoca nella quale già tante disposizioni architettoniche nell'interno erano state compiute e tante se ne progettavano in aperto disaccordo collo stile originario del Duomo. Colla scelta del progetto Pellegrini, senza piedistalli, si era altresì stabilito che il fusto delle colonne, malgrado la ragguardevole altezza, fosse di un pezzo solo. Il còmpito oltremodo difficile di apprestare questi monoliti dovette intralciare assai i lavori della facciata. Infatti non è che nel 1617 che troviamo menzionato il contratto per «*mettere in taglio quel pezone de mejarolo rosso nella montagna di Baveno nel quale se gli ha da levare le colonne per la faciata*»: più di 40,000 lire si dovettero spendere solo per acconciare la strada dalla cava alla riva d'imbarco del Lago Maggiore: e molte migliaia di lire si sarebbero dovute spendere per il trasporto dei monoliti, se all'atto di smuovere dalla cava la prima colonna, questa non avesse spezzato i ritegni, e scorrendo per il declivio, non fosse andata in tre pezzi. A rianimare i deputati, assai perplessi nel partito da adottare in sèguito a tale accidente, sopraggiunse il rilevante lascito di 225,000 ducati d'oro da Giovanni P. Carcano, destinato a continuare la costruzione del tempio: e poichè si presentava come necessità il rinunciare alle colonne di un sol pezzo, al che si era mostrato contrario anche il Carcano nel suo testamento, sorsero varii pareri circa al partito da adottare; alcuni suggerivano di fare le colonne scanalate collo stesso marmo di Candoglia e in varii pezzi, osservando che le «*commessure saranno dalla straordinaria grandezza delle colonne escusate*»: altri si attenevano ancora al granito, progettando il fusto in tre pezzi e proponendo dei provvedimenti per dissimulare le commessure. Mentre si discutevano tali partiti, si fece avanti il Richino dichiarandosi pronto a condurre alla riva del lago una colonna in un sol pezzo, per il che offriva una garanzia di 2000 scudi. Il capitolo, prendendo in considerazione tale offerta, volle però essere informato circa la

possibilità del successivo trasporto sino a Milano, e circa la relativa spesa: il Richino, dopo una minuta visita sul luogo, riferiva occorrere scudi 6000 per la condotta d'ogni colonna al lago e scudi 14,000 per il trasporto a Milano con carri, necessitando per tale trasporto rafforzare con puntellazioni undici ponti lungo la strada: col trasporto a mezzo del Naviglio occorrevano invece scudi 9000 per la distruzione di sette ponti in pietra e quattro in legno lungo il Naviglio, e per la demolizione di alcune case ai risvolti nell'interno della città. I deputati, di fronte alla gravità della spesa, prima di decidersi, tentarono altre vie informandosi quale sarebbe stata la spesa per avere le colonne in marmo di Carrara che sarebbero giunte a Milano « *navigandole per il Farro di Messina et entrare nel golfo di Venetia et da indi per il Po a Pavia* ». Ma anche il marmo di Carrara non si prestava a fornire il fusto delle colonne, neppure tenendole in tre pezzi. Malgrado tanti ostacoli, il proposito di avere le colonne in un sol pezzo era ancora tanto caldeggiato, che tornò a galla, e la Congregazione dei Signori Provinciali espresse il parere che si tentasse nuovamente tale partito come il più nobile; e che solo quando risultasse inattuabile si volgesse il pensiero ad altri partiti: così la soluzione del problema, differita dapprima, venne definitivamente abbandonata nel 1629.

XIII.

Col nome di Carlo Buzzi, nominato nel 1638 architetto della fabbrica, si riapre un nuovo periodo di studi, o meglio di discussioni in merito alla fronte. Il Buzzi, dopo alcune proposte fatte nel 1640 riguardo alla decorazione interna della porta maggiore, si accinse allo studio di un nuovo progetto di facciata che egli, nell'agosto del 1645, presentava ai deputati della fabbrica assieme ad un rapporto, il quale venne dato alle stampe unitamente alla riproduzione del disegno, come già era stato fatto coi progetti del Pellegrini e del Richino. Il rapporto era chiaro, e, compatibilmente alle idee dell'epoca, assai ragionevole e pratico: il Buzzi in sostanza, mettendo innanzi tanto la gravissima difficoltà di avere le colonne conforme al disegno del Pellegrini, che la non meno grave difficoltà della costruzione del secondo ordine della facciata, rilevando d'altra parte assai accortamente il disaccordo fra la posizione della finestra centrale e l'organismo interno — disaccordo sul quale nessuno prima di lui aveva fermata l'attenzione — proponeva di mantenere le porte o finestre già costrutte secondo il disegno Pellegrini, e completare invece il rimanente della fronte *secondo la forma antica*, osservando, con molto discernimento, come la facciata non dovesse « *nascondere tutta la parte di sopra del Duomo che è la più bella et più ornata* ». A giustificare poi la mescolanza di stile che sarebbe risultata dalla sua proposta, osservava « *siccome nell'interno della chiesa si vedono molte opere di architettura romana, così non ripugna che la parte anteriore d'essa partecipi dell'una e dell'altra architettura* ». Successivamente il Buzzi ebbe a fare due altri disegni con modificazioni, secondo il parere dell'Arcivescovo; i tre progetti nell'agosto del 1647 gli vennero pagati scudi 150 « *fatto calcolo*, osserva la deliberazione, *che la scarsità della retribuzione ha causa dalla cattiva condizione dei tempi* ».

A questo punto appare un accanito competitore del Buzzi in Francesco Castelli, il quale, nel maggio 1648, presenta un disegno di facciata che è il punto di partenza di un nuovo e lungo periodo di discussioni e di controversie, avendo i deputati della fabbrica deciso che i progetti Buzzi e Castelli, riprodotti in incisione, si avessero a comunicare ai principali artisti ed architetti per promuoverne i pareri. Le celebrità consultate, e cioè G. B. Barattero, il Bernini, il Padre G. B. Giattini, gli ingegneri veneti Sebastiani Rocca Tagliata e Baldassare Longhena, Benedetto Giovanelli Orlandi, Vincenzo Paoli, Giacomo Antonio Costa, Bartolomeo Avanzini risposero, fra gli anni 1651 e 1654, con pareri che vennero resi di pubblica ragione assieme alla opposizione che il Richino e il Buzzi avevano mosso al progetto del Castelli, e assieme alle controrisposte di questi: qui torna opportuno accennare come il progetto del Castelli — il quale era piuttosto decoratore che architetto — si fondava sul concetto di sostituire alle colonne del Pellegrini dei piloni spirali richiamanti quelli delle navate, i quali, collegati con archi a sesto acuto, venivano a costituire una specie di atrio davanti alla chiesa: nella parte superiore poi, assieme ad elementi goffamente gotici, si trovavano misti confusamente dei concetti i più bizzarramente barocchi: in poche parole, un assieme senza senso comune. Eppure i pareri espressi, furono nella maggior parte favorevoli al progetto del Castelli: non è lecito però, attribuire troppa importanza a tali pareri, tuttochè firmati da veri artisti come il Bernini e il Longhena, giacchè le osservazioni e le critiche sono fondate sopra argomenti affatto sconclusionati, nei quali si accentua sempre più il decadimento del senso pratico e della coltura artistica dell'epoca. I due competitori intanto continuavano la gara stendendo nuovi disegni e presentando modelli.

Gli è solo nel 1653 ai 7 di aprile che, dopo tanto sperpero di frasi retoriche, si arriva impreveduta- mente ad una decisione piana e pratica, la quale stabilisce che « *si possi tirare avanti et perfezionare detta facciata alla gotica et conforme all'antica, con quelli raccordi s' anderanno suggerendo, tenendo a mano più che sia possibile il già fabbricato purchè non sia disdicevole* ». E qui è d'uopo segnalare come tale deliberazione sostenesse il progetto Buzzi perchè « *corrispondente al restante del Duomo, conformandosi anche col disegno antico della pianta di esso che si trova descritto nel libro primo d'architettura di Lucio Vitruvio Pollione commentato da Cesare Cesariano* ». Questo fu il primo indizio di un efficace ed intelligente ritorno all'antico. Così, dopo tante controversie, il Buzzi potè avviare i lavori del suo progetto nell'agosto di quell'anno non senza però sfuggire alle gravi ed acerbe obbiezioni degli invidiosi. Due anni dopo il Buzzi, mentre sperava veder realizzata la sua idea, moriva, cosicchè i lavori della facciata ebbero a subire una nuova interruzione per un periodo di dodici anni, durante il quale presero una straordinaria prevalenza i lavori statuari per opera di Antonio Bono, del Bussola, dell'Albertino, dei Vismara, di Francesco Tamagno, dei Volpini, del Simonetta ed altri, finchè venne il periodo di reazione con una ordinanza la quale, lamentando come « *a causa delle spese che si fanno per le statue si è molto ritardato e si va ritardando la proscecuzione et perfecione del corpo et ossatura del tempio* », stabiliva che si avessero a sospendere tutti i lavori statuari revocando altresì tutte le ordinazioni di statue già date, affinchè i denari della fabbrica « *s'habbino a convertire nel coprimento et ossatura della chiesa come nel finire di coprire la parte anteriore della stessa* ». E così nel 1675 si iniziarono definitivamente i lavori di compimento alle navate anteriori. La vecchia facciata di Santa Maria Maggiore conservatasi sin'allora in mezzo alle costruzioni della parte anteriore, dovette essere demolita: così nel settembre del 1683 è fatta richiesta ai deputati di acquisto della « *ruota di marmo* (la finestra circolare lombarda) *che ora deve essere demolita* »: in pari tempo si decide « *doversi riporre in qualche luogo adatto le insegne dei Visconti che sono sulla detta facciata previa loro esatta descrizione* ». Infatti nel 1657 si stabilì che gli stemmi e i busti che erano sulla facciata vecchia, fossero posti al disopra della porta del luogo detto il Capitoletto allo scopo di conservare la memoria dei benefattori: primi indizii di un rispetto archeologico.

XIV.

Si arriva al secolo XVIII con opere secondarie, specialmente di scultura: anche il primo trentennio del secolo scorre senza che negli Annali si trovi menzione di lavori importanti, all'infuori del compimento della Cappella di Giovanni Bono sulla testata del braccio di croce verso mezzodì. È solo nel 1732 che i deputati si decisero a sospendere qualsiasi lavoro, per rivolgersi alla continuazione della facciata: per il che si deliberò di avere il parere di architetti sia della città che esteri. Ciò che è abbastanza strano si è che la discussione si riaprì sopra due modelli, l'uno con porticato anteriore, l'altro senza. L'architetto Juvara, consultato in proposito, e che parteggiava per una facciata in stile classico si lasciò indurre a fare un progetto in stile gotico. Nel 1734 vennero pure incaricati di stendere un progetto gli architetti Croce e Merula: poi interviene un altro architetto, Vertemate Cotognola, il quale spontaneamente presenta un disegno che, accolto favorevolmente, si vuole sia riveduto dall'architetto Salvio di Roma: si aggiunge infine il Vanvitelli con altro progetto, modificazione di quello del Cotognola. Il Croce e il Merula, di fronte a questa intrusione, non rimangono inerti e mettono innanzi le loro osservazioni: quelle formulate dal Croce contengono dei punti notevoli, giacchè svolgono il principio cardinale che si possa dare sveltezza alla facciata senza nascondere altre parti del monumento « *od immischiare la fronte di altre maniere gotiche che non le possono convenire* » e senza che questa fronte abbia « *a sorpassare con troppo libera licenza l'ordine delle altezze delle navi della Chiesa, senza veruna chiamata e corrispondenza con quelle* ». Così il senso pratico dell'organismo del Duomo, che col Seregni era svanito, dopo due secoli di incertezze e di confusioni si ridesta nel Croce, per rimettere la questione della facciata sulla via logica del completamento organico del tempio: il Croce, insomma, nella storia del Duomo, si presenta come un precursore del moderno sentimento artistico.

Al coronamento del tiburio mediante l'aguglia principale già si era rivolto il pensiero fin dal 1738, affidandosi gli studii al Croce, ma il modello della guglia, opera del Croce e del Merula, non fu pronto che nel 1750: e poichè la questione della facciata si era nuovamente intricata coll'intervento di altri progettanti, così i lavori poterono concentrarsi nella costruzione della guglia maggiore, la quale, iniziata nel 1759, venne ultimata nel 1775 colla statua della Vergine in rame dorato. Della facciata non si discorre più sino all'anno 1787: a quest'epoca l'architetto Galliori, biasimando il compimento che si faceva allora di due finestre in stile romano — quelle verso il Palazzo di Corte — mette avanti un suo progetto di facciata: un altro ne presenta l'architetto Cagnola, l'autore dell'Arco della Pace; l'amministrazione intanto, nel 1790, incaricava di un progetto l'architetto Soave « *ferme però le massime del disegno Buzzi* ». Sopraggiunge la Repubblica Cisalpina il cui primo effetto per il Duomo è la rovina di molte vetriate dipinte, prodotta dallo sparo dei cannoni per festeggiare il quarto anniversario della Repubblica Francese; vi succede la rimozione dello stemma papale che stava sulla porta maggiore, lo scalpellamento di tutti gli stemmi e le iscrizioni del Duomo, e il licenziamento del Soave sostituito dal cittadino architetto Antolini, l'autore del progetto di Foro Bonaparte. Tutto ciò non avrebbe fatto progredire la questione della facciata, se non fosse intervenuta la volontà di Napoleone I che, giunto fra noi nel 1805 per incoronarsi in Duomo, tre giorni prima della cerimonia manifestò la più grande premura perchè la fronte fosse terminata. Gli vennero tosto presentati i disegni del Soave e del Pollak: due mesi dopo l'impazienza di Napoleone si estrinsecava in un decreto che obbligava l'Amministrazione a vendere i beni per procedere ai lavori della facciata. Al Pollak intanto succede il canonico Zanoia che, dopo breve tempo, si fa sostituire dall'Amati: il progetto di facciata con alcune modificazioni introdotte dall'Amati viene definitivamente approvato, e i lavori sono intrapresi e condotti con tale attività da meritarsi gli elogi del ministro del Culto nel marzo 1809: nel 1812 i lavori volgono alla fine e già si pensa a fare due campanili, con preferenza, per l'esecuzione, a quello che servirà effettivamente, e l'Amati ne fa il disegno: finalmente, nel 1813, in seguito alle dimissioni dell'Amati, l'amministrazione dichiarava che i lavori potevano disimpegnarsi sotto la direzione di qualunque abile architetto. La facciata era ormai ultimata nella forma quale oggidì si presenta.

Alla storia del monumento rimangono ancora tre quarti di secolo per arrivare ai nostri giorni: ma qui il lettore acconsentirà ch'io, non più spettatore e narratore imparziale di questa lunga serie di vicende, bensì uno degli attori del nuovo periodo in cui è entrato, e si dibatte tuttora il problema della fronte, deponga la penna, lasciando ad altri l'arduo e delicato còmpito di narrare le ultime vicende del nostro Duomo.

Luca Beltrami.

Progetto N. 97. — Architetto Carlo Ferrario, di Milano.

Progetto N. 103. — Architetto Paolo Cesa Bianchi, di Milano.

LA FACCIATA DEL DUOMO DI MILANO ATTRAVERSO I SECOLI
E GLI ATTUALI CONCORSI [1]

Entro i ristretti limiti d'un articolo di giornale è ardua cosa lo svolgere chiaramente e completamente la storia interessantissima, strana, e battagliera della facciata del Duomo, che è gran parte della storia artistica milanese, scritta nel marmo del glorioso monumento. Nondimeno gioverà l'esporre per sommi capi le passate vicende, onde comprenderne le attuali condizioni, rilevare il suo valore come documento insigne di storia, ed avere una idea esatta dei lamentati suoi sconci, e della portata dei moderni criteri di innovazione.

Poichè molti l'amano, questa povera, frammentaria e disarmonica facciata; l'amano coll'affetto che ispira ogni cosa veneranda, colla stima che irradia da ogni monumentale attestazione di altri tempi e d'altre idee, col rispetto che impongono le opere dei padri, ed i documenti della loro fede, del loro valore, dei loro ideali.

Che se dessa — questa povera e frammentaria facciata — è davvero destinata a sparire, in omaggio alla moderna coltura ed alla moderna civiltà artistica che ne abborre gli sconci, per cedere il posto ad una più geniale concezione, serva la breve narrazione delle aspre lotte che vi si incrociarono, degli entusiasmi che accese, degli immensi sagrifici che costò, degli avvenimenti luttuosi e gloriosi dei quali è storia marmorea, ad invocarle dal pubblico un saluto commosso.

■

Fino al secolo XVI il monumento insigne dei nostri « Magistri » presentava una piccola facciata tutt'affatto provvisoria, che alcuni ritengono « *presa a prestito* » dall'antica Santa Maria Maggiore, circoscritta dal nuovo grandiosissimo impianto, e sin dai primi tempi demolita; ma che pare invece molto più probabile fosse una facciata posticcia, innalzata coi materiali di quella di Santa Maria Maggiore, con aggiuntevi alcune statue tolte dalla vecchia chiesa di Santa Tecla parimenti demolita.

Tale facciata, conservata fino al 1683, e della quale il Giulini nelle sue *Memorie della Città di Milano* (edizione 1760) riporta un disegno, copiandolo da una pittura esistente su certe case vicine al Duomo, e che è pure evidente in più attendibili antiche riproduzioni in marmo e disegno (una delle quali — antichissima — offriamo ai lettori), presenta nel suo aspetto e nelle sue parti organiche i caratteri dell'architettura del XII secolo, con una porta centrale arricchita da un protiro, e due laterali, una loggia orizzontale superiore, ed una finestra a ruota nel fastigio; e sorgeva nel limite anteriore dell'attuale quarta campata, rinserrata fra i piloni della stessa. Il campanile che ne formava coronamento, e che vedesi nell'antico disegno riportato, veniva demolito nel 1353. Così era il fronte del Duomo sino all'epoca avanti citata; ed una semplice colonnina in marmo rosso segnava il limite « *ove doveva terminare la chiesa* »[1], vale a dire il fronte attuale.

Facciata posticcia primitiva del Duomo.

*

Ad accentuare le antiche e gloriose tradizioni del secolo XV sulla estensione e fronte del monumento, a scuotere l'inerzia che per lunghi periodi grava sulla mole incompleta, concorrono e il Cesariano, i di cui intendimenti sulla « *Sacra aede Baricephala de Milano* » egli svolse nella sua interessante traduzione commentata di Vitruvio[2]; ed il Seregni, altro architetto della fabbrica[3], una di cui importante icnografia è conservata nella raccolta del Bianconi, esistente nell'archivio di San Carpoforo.

■

Un vigoroso impulso alla continuazione e compimento del tempio lo danno i due Borromeo: il cardinale Carlo ed il suo successore Federigo. Colla nomina ad architetto della fabbrica, nel 1567, di Pellegrino Pellegrini, ha origine una nuova corrente di idee artistiche, e le più strane vicende si preparano pel Duomo. L'inerzia cessa per aprire il varco ad un periodo di febbrile attività, talvolta irrazionale, e sempre in piena disarmonia colle antiche tradizioni. Sulla grande e

Progetto N. 119. — Architetto Giuseppe Locati, di Milano.

[1] A prima vista il lettore può temere una ripetizione. Ma così non è. L'egregio architetto Luca Beltrami, nel parlare delle vicende del Duomo, non poteva a meno di parlare anche della facciata, ma lo ha fatto solo incidentalmente e dal lato storico; qui, un altro egregio architetto, il Guidini, forma della facciata un oggetto di studio speciale ed esclusivo, considerandola nelle varie vicende attraverso i secoli fino agli ultimi concorsi, e svolgendone sopratutto il concetto artistico. Così i due articoli si completano; e non dispiaceranno ai lettori, poichè e il Beltrami e il Guidini sono scrittori eleganti non meno che sapienti architetti. *(N. d. R.)*

[1] *Annali del Duomo*, 1456, Vol. II, p. 167.

[2] C. Cesariano, *I dieci libri dell'architettura di Vitruvio*; p. XIV, 1521.

[3] *Annali*, Vol. III, 1537, p. 237.

veneranda mole non irradia più la luceserena dell'arte medioevale; nè più vi domina il sentimento severo ed ascetico al quale s'informarono le navate imponenti, nelle quali si diffonde una mistica luce penetrante dai leggendari finestroni, e le cuspidi e guglie innalzantisi quale preghiera al cielo. In sua vece trionfa la forma ostentata e senza sentimento, che impressiona l'occhio senza scuotere la mente e scendere al cuore. Dal punto di vista storico è l'esteriorità che trionfa sulla sostanza; è il grande e severo poema del cristianesimo che si travolge in baccanale.

Strana epoca davvero era quella per architettare la facciata di uno dei più grandi monumenti religiosi della cristianità. La vita gloriosa e forte dei Comuni italiani andava spegnendosi; e l'arte decadeva dal pari dalle sue altezze serenamente ideali; e s'immiseriva capricciosamente, perdendo la sua potenza d'espressione. Non più pensiero, ma vaneggiamento; non più fusione di sentimento e di forma, ma bizzarria. Sotto questi auspici di barocchismo veniva progettata la nuova facciata del Duomo; coll'animo gonfio di disprezzo verso « *la confusa et trida architettura,* » vaneggiando stoltamente di « *sbandire* » anco nella rimanente parte del tempio « *quei finimenti thedeschi* ».

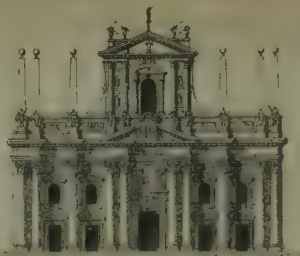
E volendosi dare alla fabbrica la lunghezza ritenuta stabilita dai primi « Magistri » (già si disse come una colonnetta ne segnasse il confine) si spinsero con energia le pratiche per demolire un braccio della Curia Ducale, che ne formava l'impedimento antico. E non esistendo della facciata disegno alcuno, o meglio ritenuto degno in conformità delle idee dell'epoca (il vecchio modello [1] essendo andato distrutto, e quello ordinato nel 1519 a Bernardino da Triviglio [2] essendo o incompleto o scartato) si trattava contemporaneamente della esecuzione d'un progetto di facciata « *degno della Romana Potenza, e corrispondente alla grandezza dell'animo del Santo Arcivescovo* » come s'esprime quella buon anima del sacerdote Serviliano Lattuada. E l'incarico veniva affidato al Pellegrini [3], il quale progettò una facciata romanesca, informato al gusto dell'epoca, ed in assoluta discrepanza colle tradizioni del monumento.

■

Richiamiamo l'attenzione del lettore su questo periodo, poichè lo riteniamo importantissimo nella storia del Duomo; e perchè il progetto Pellegrini va ritenuto il capostipite di tutti gli errori (e sono numerosi e madornali) commessi nella soluzione di quel grande problema artistico che ne è la facciata.

Stante l'indole di questo breve lavoro d'occasione, non ci diffonderemo nè sulla ricerca della data precisa del progetto Pellegrini, nè sulle sue pretese varianti e vicende. Rimandiamo il lettore che vorrà meglio studiare tutto ciò agli *Annali della fabbrica del Duomo* benemeritamente pubblicati dalla sua Amministrazione, alla interessantissima pubblicazione del secolo XVII « *Per la facciata del Duomo,* » ed alle raccolte di San Carpoforo e dell'Ambrosiana.

Era il progetto del Pellegrini, del quale offriamo la riproduzione, informato al carattere dell'architettura romanesca del secolo XVI. Dieci colonne staccate, colle relative lesene, accoppiate negli angoli e nella parte centrale, ed isolate nelle due tratte intermedie (vale a dire coll'attuale disposizione dei piloni della facciata, che altro non sono — come vedremo — che le lesene pellegrinesche rimpollate dal Buzzi), ne fregiavano il fronte; coronato di un fastigio centrale, in corrispondenza della navata, ma di molto maggiore elevazione, pure a colonne binate e timpano rettangolare, e da forme obeliscali nei lati. Fra le colonne, ed in corrispondenza delle navate, cinque porte (le attuali) erano segnate in progetto con quattro superiori finestre, ed un bassorilievo centrale. Sui fianchi della facciata, ed isolati, erano progettati due campanili.

Tale il concetto del valente e battagliero [4] allievo di Michelangiolo: certo non mancante di pregi e di

Progetto di Facciata del Duomo di Pellegrino Pellegrini.

grandiosità, considerato per se stesso, ma per nulla confacente al Duomo, ed alle sue tradizioni, del quale più che la facciata ne era maschera secentista.

Scelto definitivamente dal cardinale Federigo il progetto Pellegrini, su altri progetti presentati, o richiesti quasi in forma di concorso [1] ad architetti diversi, si pose mano ai lavori.

■

Tralasceremo ogni disamina dei progetti, e delle varianti del concetto pellegrinesco che fioccavano in quell'epoca d'ogni parte; e delle vivissime quanto prolisse contestazioni sulla conformazione della iniziata facciata, segnatamente tra gli architetti Barca, Richini e Corbetta; partigiano il primo delli « *piedastalli* » alle colonne, onde evitare « *la strechiola per habitatione de scrocchi* » [2]; il secondo contrario, pur propugnando il concetto del Pellegrini nelle sue parti più assurde, il quale « *hebbe riguardo* « dice » *a dissegnare in modo, che la cornice della facciata si puotesse far correre intorno a tutta la chiesa, per mettergli un tetto di piombo et sbandire quei finimenti thedeschi* » [3] (si stava freschi davvero); ed il terzo fra il sì ed il no di parere contrario, onde il suo modello risultava « *partis inferioris juxta modulum q. Pelegrini de Pelegrinis, et respectu partis superioris in aliam formam, partim modernam, et partim theutonicam* » [4].

Come si vede, ce n'era per tutti i gusti. E pare che quest'ultimo concetto piacesse al Capitolo. che l'approva [5]: ed il buon Corbetta — forse per evitare inutili confronti e discussioni oziose — perde il disegno originale del Pellegrini [6], ciò che provoca da Roma la pubblicazione d'un fulminante monitorio.

*

Intanto i lavori della facciata continuavano: al Corbetta succede il Bisnati, ed a questi il Mangoni, allievo e continuatore della scuola del Pellegrini; artista immaginoso e simpatico, che nella storia dell'arte merita un posto fra i migliori dell'epoca sua. Fabio Mangoni è l'architetto prediletto di Federigo Borromeo, come il Pellegrini lo fu di San Carlo.

Grande era in quell'epoca l'entusiasmo per la facciata, e larghissime erano le contribuzioni per attuarla. Sotto Mangoni i lavori ricevettero un fortissimo impulso.

La storia della costruzione del Duomo ci insegna che quando alla direzione dei lavori ci furono artisti valenti, i lavori progredirono sempre. È la superiorità intellettuale dell'artista che ispira la fiducia, è la potenza del suo animo che invigorisce ed eccita capitolo, deputati, maestranze, popolazione. Colle nullità non si ha invece che inerzia e decadenza. Sembra che la forza che dovrebbe applicarsi allo svolgimento dell'opera si sciupi in chiacchiera pedante, noiosa, sconclusionata, nella quale affogano obbiettivo artistico, ardimento di costruzione, e talvolta anche la morale.

*

Ma nel 1627 la prima colonna che si lavorava in Baveno (avevano dette colonne una lunghezza di braccia 33 ed un diametro di 3 braccia e 9 oncie) al primo sforzo di trasporto, « *rotti i ritegni* », così il buon Lattuada, si ruppe in tre pezzi.

Figurarsi il doloroso stupore di tutti, e lo scoramento susseguito da un diluviare di considerazioni e di studi, di provvedimenti e ripieghi, in favore o contro il tipo monolitico, od a rulli, « *con gratioso legame di metallo* ».

Intanto Federico Borromeo e Mangoni calavano nel sepolcro: ed il Capitolo giudicava meglio il differire la decisione « *a più opportuna occasione* »; accontentandosi — volta a volta — di eseguire in legno qualche pezzo di facciata, nelle circostanze di visite principesche, innalzate all'altezza dei più grandi avvenimenti.

■

Ma nel 1638 veniva eletto Carlo Buzzi ad architetto della fabbrica; nobilissimo ingegno che si oppone all'universale delirio, e lo arresta; e che puossi considerare come il precursore del periodo glorioso di Francesco Croce: artista incorrotto che nella tristizia dei tempi fissava il suo sguardo su quel magnifico poema marmoreo che è il Duomo, e lungi dall'invocare « *lo sbandimento de li suoi finimenti thedeschi* » vagheggiava nell'animo suo nobilissimo ed entusiasta di completarlo in modo armonico, e ne for-

1.° Progetto di Facciata del Duomo di Carlo Buzzi.

[1] *Annali*, Vol. II, 1414, pag. 12.
[2] Idem. Vol. III, 1519, 1527, pag. 208, 209, 238.
[3] Op. all'Ambrosiana. Per la facciata del Duomo.
[4] Vedansi le lotte sostenute col suo accanito e pedante antagonista MARTINO BASSI, quali risultano dai suoi *Dispareri in materia d'architettura e prospettiva* 1570, e dagli *Annali*.

[1] *Annali*. Vol III, 1592, p. 277.
[2] Idem. Vol. V, 1607, pag. 44, ecc
[3] Idem. Vol. V, pag. 48, ecc
[4] Idem. Vol V, 1608, pag. 59.
[5] Idem. Vol. V, 1609, pag. 61.
[6] Idem. Vol. V, 1610, pag. 68 73

mulava un progetto. Il suo concetto impressionò; e gli venne conferito l'incarico di svolgere un rapporto *« sulle ragioni che possono consigliare il Capitolo a recedere dal vecchio modello »* [1].

Nuovi destini spuntavano pel Duomo.

La prima facciata del Buzzi, che qui riproduciamo, comprendeva le cinque navi, ed era fiancheggiata da due campanili di circa 20 braccia di lato, e di circa 160 d'altezza. Il frontone era a due falde uniformi, arricchito da folconature. Pregevole sotto tanti aspetti, benemerito per l'ardita e felice opposizione ai concetti stranamente barocchi che si disputavano il campo, il progetto del Buzzi presentava nondimeno un doppio peccato d'origine: la conservazione integrale delle porte e finestre, e l'adozione delle lesene pellegrinesche, che falsano in facciata l'organismo del tempio, e ch'egli si limitò a rivestire con forme più consone allo antico originalissimo suo stile. Certo il saggio artista era preoccupato del gran bagaglio di variazioni, e demolizioni, col quale si presentava al Capitolo, d'onde la *« necessità di servirsi del già fatto »* [2]: e forse la conservazione delle porte era un gentile riguardo ch'egli usava al valente collega Cerano.

In seguito ad aspre controversie egli svolse un nuovo progetto, che qui riportiamo, sopprimendo i campanili laterali, e completando la facciata coi piloni trigemini d'angolo.

I progetti del Buzzi vanno considerati quali i primi progetti razionali di facciata del Duomo. Buzzi è l'artista informato al sentimento artistico d'un'epoca già allora diventata lontana memoria storica, che valorosamente combattè la turbata armonia del monumento, innestando ingegnosamente a quanto di barocco erasi fatto, elementi e forme ispirate all'originale e gloriosa arte dei primi « magistri ». E fu grande fortuna codesta per il monumento, poichè modificando sostanzialmente il progetto pellegrinesco, ne rese impossibile l'ulteriore compimento, salvando così il Duomo da deturpazioni maggiori.

Ad intralciare lo svolgimento o l'applicazione del progetto di Buzzi, nel maggio del 1648 veniva presentato al Capitolo un nuovo progetto di facciata di Francesco Castelli, che qui riproduciamo; parto ibrido, farragginoso, stranissimo, d'una immaginazione sbrigliata, che pur sollevò tanto scalpore e trovò caldi fautori. Rimandiamo i lettori che volessero conoscere la insorta atroce controversia alla rara e curiosissima pubblicazione dell'epoca *Per la facciata del Duomo di Milano:* fregiata da due fenomenali sonetti, che caratterizzano l'epoca, ed i fautori del Castelli, nel modo più efficace. Eccone un saggio.

« Tempio, stupor del Mondo, à i cui lavori
Sudò l'Arte, l'Ingegno, e la Natura,
Ch'Alpi superbe intente à tal fattura (sic)
Si svisceraro à partorirti honori....»

Così comincia quello del conte Rabbia, e credo sia il caso di far grazia del resto.

*

Numerosi e curiosissimi sono i pareri dell'epoca sui due progetti, riportati in tale pubblicazione; e tranne poche eccezioni, segnatamente quella del conte

2.° Progetto di Facciata del Duomo di Carlo Buzzi.

Progetto di Facciata del Duomo di Francesco Castelli.

Guido Antonio Costa da Urbino, che afferma la superiorità del progetto Buzzi *« per haver secondato con certa temperanza il Dissegno antico »*, è un coro laudatorio del progetto Castelli: dal celeberrimo Bernini che asserisce essere *« la meraviglia dell'occhio il fine dell'arte »* a Don Camillo Bovio da Lodi il quale nell'*« habito della fabbrica »* non vede *« altra gratia che la disgratia »*, la paragona *« ad un serraglio di femine all'Ottomana »* ed invocando San Carlo *« prudentissimo et santissimo architetto »* e *« divino Ingegniero »* si scaglia contro la gotica architettura che qualifica *« un errore contro la Cristiana Pietà »*. Onde se note non fossero e la buona fede e il gusto e le tendenze dell'epoca, si potrebbero ritenere, alla stregua dei pareri emessi, per una associazione di malfattori che avesse congiurato la deturpazione del mirabile Tempio.

*

Intanto però i lavori della facciata avanzavano sempre, sotto la direzione del Buzzi; ciò che fra tanto battagliare attesterebbe la saggia simpatia ed approvazione del Capitolo [3].

Ma amareggiato dall'asprissima guerra, e dalla pubblica opinione ogni dì più avversa e romoreggiante (*« havvi un mormorìo de Nobili Cittadini, et de Plebei, Architetti, Togati, et Spada e Cappa »*, così si esprimeva un Messer N. N. nella pubblicazione citata) e da decisioni contradditorie del Capitolo [1], Carlo Buzzi, l'artista dei sereni concetti, dalla immaginazione armoniosa, dalla onesta operosità, il rievocatore della gloriosa arte dei primi « Magistri » sullo scorcio del 1658 calava nella tomba... lasciando poco più che iniziata l'opera sua, e fieramente avversata l'attuazione.

Ed infatti una lunga sosta nei lavori succede dopo la sua morte, interrotta solo da qualche meschina ordinazione; sino a quando — il giorno di giovedì 1° aprile del 1677 — si ordina *« di doversi coprire la facciata del Tempio »*. Quanta melanconia in quest'atto, che sembra lo stendimento del sudario sopra un cadavere!

■

Qualche strano progetto — vero fuoco fatuo da cimitero — o per dir meglio ultima favilla d'un fuoco spento — appare ancora qua e là nella storia dell'opera destinata ad essere eternamente incompiuta: qualche tentativo che subito cade fra l'indifferenza, o peggio fra l'accasciamento generale sotto il peso delle patrie sciagure! A lunghi intervalli appare ancora qualche progetto, o profferta, del Vertemate, del Juvara, del Vanvitelli, del Merlo, del Vittoni, del Riccardi, del Galliori, e d'altri, dei quali la storia non raccolse neppure tutti i nomi. Così — come ebbe ad esprimersi uno scrittore valente — « la generazione corrotta, infelice, impotente, sedette scioperata sulla mole sospesa »; così l'inerzia chiesastica sostituì i sereni conati dell'arte, e la salmodia surrogò il poema; così passarono i due secoli più plumbei e citrulli per deleteria eredità di vizi spagnoleschi, che spensero ogni italiana virtù di pensiero e d'azione — il XVII ed il XVIII secolo.

■

Ma nuovi tempi maturavano, apportatori di nuovi e più robusti criteri civili, mercè i bagliori dei quali la gran razza lombarda andò sollevandosi nella sua maestosa energia di studio e di lavoro.

Nel 1790 — con Felice Soave architetto — s'ebbe il coraggio di demolire quanto con gravissime spese, attraverso a lotte ed indecisioni continue, s'era innalzato sul tipo pellegrinesco dai suoi stravaganti imitatori: solo rispettando le porte ricchissime e fastose, e le finestre, le quali parti — benchè discordanti colla severa armonia del Tempio — parvero degne di conservazione, e certo lo sono quali documenti della storia dell'arte.

Venne pure conservata — come di santa ragione — la piccola parte centrale progettata dal Buzzi, e più precisamente la parte inferiore delle lesene accoppiate fiancheggianti la porta centrale. In queste condizioni, e con tali capi saldi, altro non restava a farsi che attuare il concetto di Buzzi: e di fatto il progetto di

[1] *Annali.* Vol. V, 1645, pag. 212.
[2] Idem. Vol. V, 1647, pag. 218, ecc.
[3] Idem. Vol. V, 1653, pag. 242.

[1] *Annali.* Vol. V, 1657, pag. 265.

Soave — eseguito nel 1795 — lo richiama, o per dir meglio è evidentemente inspirato al secondo progetto non fiancheggiato dai campanili. Unica novità sostanziale su quello sono tre tozze finestre pseudo-gotiche, progettate sopra il primo ordine di finestroni, ed i coronamenti delle lesene.

Era il Soave uomo assai colto e coscienzioso: ed il Taccani scrive ch'egli aveva steso una storia delle vicende artistiche del Duomo, tratta dai documenti esistenti negli archivi, e che sgraziatamente andò perduta. Certo sarebbe dovere d'ogni architetto della fabbrica veneranda di studiarla e conoscerla a fondo, prima di sobbarcarsi al grave còmpito della sua riattazione, e di progettarne nuove parti; poichè per quanto strana sembri a prima vista, in molti casi — in troppi casi — vediamo ripetersi la storiella dello zio di Gil Blas, che imparò a compitare insegnando a leggere al nipotino. Se così avessero fatto tutti gli antecessori ed i successori del Soave non si avrebbero avute le deturpazioni del XVI e XVII secolo, nè le recenti grettissime sostituzioni del periodo pestagalliano

Ma appena iniziati i lavori sotto l'indirizzo del Soave una nuova lotta s'accese. Nella grande opera del Duomo — e segnatamente nella sua facciata, — causa la spezzata tradizione e la mancanza d'una idealità e d'un razionale criterio direttivo, sembra che nessuno voglia farsi continuatore delle idee altrui.

Si direbbe che un morboso individualismo domina sul lungo periodo di tre secoli, alternato d'inerzia e di febbrile attività, tramutandolo talvolta in vera baraonda. Così vediamo portare alle stelle il progetto del Pellegrini, poi deturpato per oltre mezzo secolo, in molteplici guise, da uomini d'ingegno e da cretini boriosi: così — dopo il grande e benemerito indirizzo

Facciata attuale del Duomo di Milano.

del Buzzi — assistiamo all'ibrido innesto dei vecchi concetti col gotico più strampalato che mai abbia fiammeggiato nella più bislacca fantasia d'artista.

Nel periodo che stiamo descrivendo vediamo un saggio ritorno all'antica arte tradizionale, o per dir meglio alla maniera del Buzzi, ma — giova confessarlo — con espressione fredda, povera, senza energia, senza il sentimento potente dello stile originalissimo del grande monumento; onde si direbbe che lo stesso restà ancora per quella generazione che esce dal secolare letargo un gran libro incompiuto in una lingua morta ed ignorata.

E la lotta — come si disse — continua: lotta di varianti, sopra un tema prestabilito in base a dati gretti ed erronei per vizioso e forzato criterio economico. Così vediamo il Pollak presentare il suo progetto, per vero dire assai meschino; poi più tardi il Cagnola — il rinomato autore dell'arco della Pace — presentare lui pure diversi progetti, di desolante grettezza, ma che pur hanno il merito ardimentoso di consigliare lo sbarazzamento d'ogni vestigio d'altri autori e d'altri tempi, tendendo a creare *ex novo* la facciata del monumento, coi sostanziali criteri organici, e senza erronei capisaldi.

Intanto i nuovi tempi, epici e gloriosi, erano venuti. Il secolo XIX, così terribile nel suo esordio, s'inaugurava in Lombardia colla seconda Repubblica Cisalpina, cangiatasi poi in Repubblica Italiana; che succedeva alla prima, brevissima, proclamata nel 1796 dai soldati della Rivoluzione francese, e che aveva chiamato a raccolta, nei campi del Lazzaretto, i popoli d'Italia giuranti libertà e fratellanza. Un uomo straordinario, colui che Byron chiamò «genio tenebroso», lo sfruttatore della rivoluzione, che al dire di Lacroix «aveva sognato di rifare colla spada francese l'antico e memorabile imperio di Carlo Magno» — Napoleone — dominava gli avvenimenti, ed imponeva ovunque la sua illuminata e ferrea volontà.

Inaugurato l'impero francese nel 1804, scese in Italia; e tramutata in Regno la Italiana Repubblica, il 16 maggio 1805 egli si posava fieramente sul capo

la ferrea Corona dei Re d'Italia, colle superbe parole: « Dio me la dà, e guai a chi la tocca! »

Col suo occhio d'aquila Napoleone aveva tosto afferrato il mezzo di rendersi popolare ed amato in Milano.

Quel Cesare autoritario e democratico, quel soldato invincibile, quel Giustiniano del XIX secolo, nella meravigliosa armonia della sua mente italiana aveva pur anco la serena intuizione dell'arte. Fu lui che in Venezia decise il compimento della piazza di San Marco — straordinaria creazione nella quale l'oriente e l'occidente si fondono in tutto il loro fantastico splendore, in tutta la loro grandiosa magnificenza: fu lui che con una gran diga salvò dal mare la superba cattedrale bizantina di Caorle, la *« Caprulensis »* romana: lui che quattro giorni dopo la sua incoronazione — il 20 maggio 1805 — decretava il compimento della facciata del Duomo di Milano. La decisione era degna dell'uomo. Il decreto napoleonico, formulato in una seduta di ministri, e comunicato il giorno successivo alla veneranda fabbrica, suona — *« doversi fare un disegno nuovo per compire la facciata ed i lati, che riduca la spesa alla minore somma possibile, e che non ecceda la metà* (sic) *della spesa che importerebbe il disegno antico »* (certo quello del Buzzi). Con decreto dell'8 giugno 1805, Napoleone sopprimeva le corporazioni religiose, costituendone i beni proprietà demaniale, e prescrivendo che dal loro ricavo fossero prelevati cinque milioni per il compimento del Duomo. Ordinava intanto che l'amministrazione sostenesse le prime spese di lavoro, alienando il suo patrimonio; ciò che fu fatto con un ricavo di italiane lire 1,489,980. Rimandiamo agli « Annali », ed ai documenti relativi, il lettore che amasse conoscere le stranissime vicende finanziarie del tempio, che attraverso ad una serie di mancati pagamenti da parte del reame italico, poi della cattolicissima Austria, approdarono all'annuo assegno di lire 122,800, che l'amministrazione percepisce ora dal governo, a titolo di manutenzione e lavori.

*

Grande fu l'orgasmo del momento per la facciata. La scelta del progetto fu dal governo rimessa alla accademia di Brera, la quale — dopo circa un anno e mezzo di *ragionamenti* (esistono nell'archivio dell' Accademia interessanti memorie scritte in quell'epoca), — il 26 gennaio del 1807 approvava e designava per la esecuzione il progetto di Carlo Amati, e dell'abate Giuseppe Zanoia, Segretario dell'Accademia stessa.

Scelto il progetto, tosto si sviluppò una straordinaria attività nei cantieri del Tempio. Sembravano ritornati i bei tempi antichi. Il *« Giornale italiano »* chiamava a raccolta gli artisti di tutti i paesi, ed i cantieri s'allargavano occupando diverse località. I lavori procedettero con alacrità grandissima; onde nel 1813 la facciata era compiuta, con una spesa di italiane lire 2,097,093.20. [1] Così sorse l'attuale facciata del Duomo.

*

Mi si permetta una osservazione. È un fatto che dal punto di vista artistico, considerando i monumenti innalzati, la grande epoca napoleonica è alquanto povera cosa. Da ciò si può dedurne che le arti richiedono serenità d'ambiente, studi profondi, e larga applicazione; e malamente questi si attuano in epoche convulsive di rivolgimenti sociali e di lotte. *« La storia delle arti è la storia della intelligenza »*, ha detto splendidamente il Cantù: ma è pure altresì la storia dello studio, del lavoro e della pace. Aggiungasi il falso indirizzo degli studi d'arte, che in quel secondo periodo di ritorno alla sorgente classica antica, s'addimostrò così gretto e pedante da atrofizzare qualunque fervida mente d'artista. La larga ininterpretazione di Vitruvio, e le originali audacie del cinquecento, cedono il posto alle composizioni cretine *« a base dei cinque ordini »* non uno di più. non uno di meno, e della conseguente stringatura dei moduli. Mai, dopo che l'arte fu arte, formula più falsa e più gretta troneggiò sugli altari dell'insegnamento. E pensando che tale formula è tutt'ora in vigore d'applicazione si è davvero tentati di sclamare col poeta filosofo:

« Qui nous delivrera des Grecs et des Romains? .. »

[1] Notisi che il valore della moneta era in quell'epoca circa il doppio dell'attuale.

*

Torniamo al nostro argomento.

Così la nuova facciata, grande ma certo non grandiosa, presenta il triplice sconcio e del falsato organismo mantenuto, e dell'innesto di due stili, e della pessima esecuzione, segnatamente ornamentale, che più che alla spigliata forma del quattrocento, è informata al bolso ornato Albertolliano. I pietrami mal scelti (onde al marmo bellissimo della Candoglia si mescola lo scadente d'Ornavasso) sono lavorati nel peggior modo, alla martellina; e le connessioni sono in generale assai negligentate. Si direbbe che nella esecuzione dei lavori non eravi nè fede, nè entusiasmo artistico; e che la facciata venisse considerata qual paravento frammentario, inorganico e provvisorio, invece che fronte definitivo e glorioso del gloriosissimo Tempio.

Le antiche tradizioni artistiche — se pur furono rievocate — fecero completo naufragio in quel pelago sconvolto di balordi criteri, di grettezza, di passioni estranee al severo ideale dell'arte; onde parrebbe che tale indirizzo di lavoro — creato dalla ferrea parola d'un guerriero — ne risentisse la marziale, sprezzante e vuota brutalità. Ed infatti, quale sereno ideale d'arte poteva sfolgorare in un'epoca tanto convulsiva, di saccheggio d'oggetti d'arte fra il generale indifferentismo; di distruzioni vandaliche, quale lo smantellamento della copertura in piombo della Certosa di Pavia, per fondere proiettili; di fusione di campane per gitto di moneta e cannoni?

Veramente i tempi cangiarono fisonomia con meravigliosa rapidità. Dopo il pregiudizio, la dea Ragione, dopo questa la sciabola. Strane vicende dell'umanità!

*

Ed una delle più gravi pecche della nuova sistemazione fu la distruzione dell'antica piattaforma, col margine generale a gradinata, segnata in tutti gli antichi progetti, sulla quale doveva sorgere il Duomo; e che già esisteva lungo il fianco verso Compèdo, il Corso attuale. Gravissimo errore codesto, che sarà pur prezzo d'opera il rimediare.

Compiuti i lavori della facciata, l'attenzione si rivolse ai campanili; ma sopravvenute le angustie finanziarie, degenerate in vera e santa *bolletta* alla caduta del Regno Italico, se ne depose ogni pensiero. Fu solo in tempi a noi vicinissimi, nel 1865, che un architetto della Veneranda Fabbrica, il Vandoni, demolì il vecchio provvisorio campanile anteriore; e passando da un eccesso di paura ad un eccesso di sicurezza, collocò le campane sugli estradossi della cupola, nel tiburio, all'imposta della gran guglia: di quella meravigliosa e tipica guglia del Croce, vera nota dominante, del monumento, che nel 1843, per decisione dell'Accademia avrebbe dovuto essere demolita (sic); e che deve la sua salvezza all'ingegno ed alla fermezza del benemerito conte Nava [1], vero rievocatore delle antiche e gloriose tradizioni, ed al quale l'Amministrazione della Veneranda Fabbrica dovrebbe tributare un ricordo marmoreo nel tempio.

E se si tien nota e della infelice e pericolosa ubicazione, e del peso delle tre campane, che oltrepassa le dieci tonnellate complessivamente, e dell'eccentrico scotimento che le onde sonore imprimono alla massa soprastante (che, come risulta dalle analisi di Boscovich e di Regis, già trovasi in specialissime condizioni statiche), si è tosto convinti della necessità di un provvedimento. E certo il momento sarebbe ora opportuno.

*

Fomentata da uno studio di una guglia al vertice, per servire di campanile, eseguito nel 1858 dall'architetto Schmidt, il celeberrimo collega nella Commissione, ed eccitata da lasciti in favore (quello del Melleri, per le porte di bronzo, nel 1847, di L. 100,000; e quello del De-Togni, per la riforma della facciata, di L. 830,000, nel 1884) [2], l'idea prima d'un semplice rimaneggiamento, poi d'una nuova facciata, incominciò ad accendere la mente degli artisti, a risvegliare ed accaparrarsi l'opinione pubblica. Da tre secoli oramai la fronte del glorioso monumento è la

[1] Nava. *Relazione dei restauri alla gran guglia del Duomo.* Milano, 1846.

[2] Entrambi questi lasciti — che in vista delle opere sono per vero dire esigui — prescrivono tassativamente un termine di esecuzione.

sfinge tentatrice degli artisti, eternamente illusi d'un miraggio di bello ideale, che loro non fu mai dato conseguire; e per la quale stanno ora studiando quindici fortissimi ingegni italiani e stranieri. Così — a titolo di cenno-sommario — si ebbero progetti di Colla, di Ferrario, di Vandoni, di Pinto, di Cesa-Bianchi, e parecchi altri presentati al concorso Canonica, bandito dall'Accademia di Brera nel 1873, nel quale venne premiato il grandioso progetto del prof. Carlo Ferrario, con due torri laterali, e si meritò lodi vivissime l'architetto Beltrami, con un progetto mirabilmente armonioso ed organico.

*

Ed ora siamo al concorso universale, bandito dalla Amministrazione della Veneranda Fabbrica nel 1886, che ebbe un esito così grandioso, e del quale assai brevemente diremo, poichè la genuina fisonomia dello stesso è certo ancora vivissima nella memoria di tutti.

« Più di centoventi concorrenti, quasi quattrocento disegni; e non solamente il numero stragrande, ma i pregi di una gran parte dei lavori, fanno di questo concorso una delle più nobili e contrastate gare, che siano state aperte nell'arte architettonica fra le nazioni civili. » Così la relazione, dettata dalla penna facile ed elegante del prof. Boito, ed alla quale rimando il lettore per l'esteso e competente giudizio sul concorso.

Procedendo per eliminazione, ed in base a lungo e maturo esame, la Commissione — dolente di dovere sagrificare progetti che pur presentavano dei pregi per la inesorabile legge del numero — riduceva a venticinque i progetti ritenuti di maggior merito: dei quali quindici risultarono scelti, a maggioranza assoluta di voti ed a scrutinio, come quelli giudicati migliori ed indicati per il concorso di secondo grado [1].

Fra i quindici, otto italiani (dei quali sei milanesi), quattro tedeschi, un francese, un inglese, ed un russo.

Per l'interesse cittadino ed artistico del soggetto, e per la maggior chiarezza dell'esposizione, presentiamo al lettore — diligentemente riprodotti — i quindici progetti premiati.

Riportarono in seguito il maggior numero di voti, i progetti dell'architetto Melani (n. 26), dell'architetto Cerutti (n. 80) e del pittore Pogliaghi (n. 123); i quali furono anzi oggetto di raccomandazione, da parte della Commissione all'Amministrazione della veneranda fabbrica, per una meritevole distinzione, e ringraziamenti speciali.

*

Stante l'indole di questa rapida e sommaria rassegna, e lo spazio limitato, ed in omaggio alla massima di considerare in gruppo i quindici progetti premiati, senza preventive classificazioni di merito, per la voluta loro condizione di parità di fronte al nuovo esperimento di gara, ed al carattere speciale del concorso, entrato nella seconda sua fase, non ci è concesso di prendere in particolareggiato esame i quindici progetti, istituendo all'uopo un opportuno parallelo fra loro. D'altronde mentre alcuni dei concorrenti premiati presentarono un solo progetto, altri invece ne presentarono diversi, fiancheggiandoli per di più di pregevolissimi studi, il di cui esame, interessantissimo sotto tanti aspetti, ci toglierebbe da quella linea di brevità che ci è imposta.

E la pluralità dei progetti, da parte del medesimo autore, va non solo spiegata colla feracità dell'immaginazione, e coll'entusiasmo dello studio; ma anche colle inevitabili grandissime difficoltà che la soluzione del grande problema presenta: difficoltà che possono risolversi — appo molti — in vere e penose indecisioni.

*

Infatti deve la facciata del Duomo non avere campanili (come indicherebbe l'antica pianta citata del Cesariano); oppure deve la facciata avere dei campanili? (come raccomanderebbe la pure citata vecchia pianta del Seregni, ed il concetto del Buzzi). Ed in quest'ultimo caso dovranno i campanili avere maggiore — eguale — o minore altezza della meravigliosa ed originalissima guglia del Croce, oramai diventato tipico e tradizionale *« clou de la ville »* e nota dominante del Duomo, che il buon ambrosiano ammira sino dalle lontane prealpi con affettuosa compiacenza considerandola il suo segnacolo; e si do-

[1] Vedine l'elenco nella relazione ufficiale, che segue.

vranno progettare due campanili, fiancheggianti la facciata, o sorgenti sulle zone intermedie, od isolati; oppure si dovrà limitare ad uno solo, centrale, o sorgente isolato sul fianco?

Che se il concetto citato nel primo caso — di facciata semplice — è altamente apprezzabile ed attendibile, come quello che vien formulato da vecchi e competentissimi artisti, in condizioni certo migliori della nostra di raccogliere la tradizione degli antichi «magistri» per l'epoca in cui vissero, e se sembra — e può essere ritenuto — il più armonico e confacente allo specialissimo carattere del Duomo; d'altra parte il secondo concetto — di facciata coi campanili — si raccomanda per i caratteri parimenti tradizionali dei monumenti medioevali, e per criteri di pratica ed opportuna sistemazione, come retro si disse relativamente alle campane.

Deve la facciata del Duomo tradurre, e risolvere tutto il corrispondente interno organismo, vale a dire le cinque navate, oppure deve limitarsi a caratterizzare la parte centrale, sagrificando le navate estreme; deve presentare tre, ovvero cinque porte, un finestrone centrale, ovvero un rosone?

Deve la facciata del Duomo essere fregiata da atrio, e quindi protendere maggiormente il suo impianto sulla piazza (come il programma dà diritto ai concorrenti), oppure deve essere liscia, mantenendo il suo limite attuale, che era il limite di fronte segnato dalla antica colonnina?

*

Mettetemi un concorrente davanti a simili quesiti, la soluzione dei quali deve in gran parte cercarsi nella storia del monumento, deducendola dagli antichi documenti, ed interrogando la pietra ove mancano questi; e dipendendo in gran parte dalle convinzioni sulla origine dello stesso: vale a dire se il progetto primitivo ci venne d'oltralpi, come alcuni si credono in dovere di ostinarsi ad asserire (ciò che lo disciplinerebbe maggiormente alle citate tradizioni dei monumenti medioevali, dei quali sarebbe allora riproduzione degenerata, cui è prezzo d'opera ragguagliare ed assimilare nel miglior modo possibile); oppure se va ritenuto geniale e grande concezione dei nostri padri, come è convinzione dei più, e sembra ormai accertato, alla stregua dei documenti, dei caratteri fondamentali del suo impianto (a differenza dei monumenti gotici, irti di speronature, presentando lo stesso murature perimetrali grossissime, decorate da semplici lesene), del suo organismo, delle sue masse decorative, ciò che vincolandolo strettamente all'arte lombarda, del quale sarebbe sostanziale derivazione modificata dal materiale e dal sentimento decorativo, raccomanderebbe la soluzione originale ed organica che ci venne trasmessa come raccolta dagli antichi «magistri»: — mettetemi un concorrente — ripeto — davanti a simili quesiti, a tali contrarie correnti d'idee, ed immaginate le sue sconfortanti indecisioni, e quale immenso lavoro, e quante ricerche, e quanti paralleli dovrà fare prima d'arrivare a precisare e fissare le sue idee. È in forza di tali difficoltà che i molteplici progetti d'uno stesso autore vanno considerati più come effetto di indecisione, che come prodotto di immaginazione ferace; ma è pure in forza di tali enormi difficoltà che non è permesso farne colpa all'artista, il quale può essere altresì preoccupato dalle idee non tuttavia note di chi è chiamato a decidere: onde è forse il caso di augurare ai progettisti — più che l'ispirazione — salde convinzioni, ed il coraggio di esporle.

Davvero che l'essere concorrente per la facciata del Duomo, non è la migliore nè la più serena delle condizioni sociali!

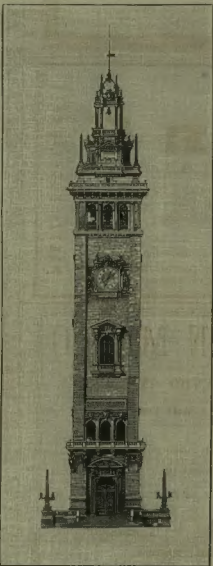
*

Infatti, dei quindici artisti premiati e scelti per il concorso di secondo grado, sei si presentano con progetti di facciata semplice, e sono Beltrami, Locati, Azzolini, Nordio, Weber e Becker; quattro si presentano con progetti di facciata con torri, e sono Ciaghin, Deperthes, Dick ed Hartel-Neckelmann; quattro si presentano con diversi progetti con e senza campanili, e sono Ferrario, Moretti, Brentano e Cesa-Bianchi; ed uno, il Brade, che pur si dimostra architetto valentissimo, sebbene non consegua tuttavia l'armonia voluta col monumento, in un solo progetto sembra fra il sì ed il no di parere contrario, poichè i corpi fiancheggianti la sua facciata, non saprei davvero se ritenerli guglie grandiose o piccoli campanili.

*

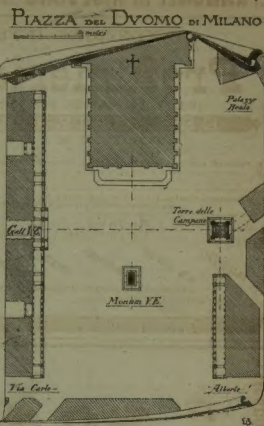
Come il lettore rileverà, prendendo in esame i quindici progetti, ve ne sono di sorprendenti per la mirabile armonia colla rimanente parte del monumento, per grandiosità, per le tentate originalissime soluzioni.

E noi che abbiamo seguito il concorso in tutte le sue fasi, mettendoci a disposizione dello stesso nel migliore e più retto modo che ci fu possibile, abbiamo la viva soddisfazione di poter dichiarare che l'arte italiana sortì gloriosa da questa prova universale. L'opera dei nostri artisti, e segnatamente dei milanesi, fu caldamente e meritamente lodata per la sostanzialità dei concetti, e per la felice e larga interpretazione del sentimento artistico tradizionale del monumento.

Ricordino i nostri valorosi artisti che il Duomo è il monumento dei nostri padri; e traggano da ciò la ispirazione di forti cose pel nuovo certame.

TORRE DELLE CAMPANE. Progetto dell'arch. Beltrami.

Fra le idee accessorie più salienti o caratteristiche del concorso, è giusto il rilevare uno studio di uno dei migliori e più eruditi concorrenti, il Beltrami, il quale, interessandosi al valore storico che presentano le migliori parti pellegrinesche e del Buzzi dell'attuale facciata, e preoccupandosi del pericolo di vederle disperse, qualora il piccone demolitore incominciasse l'opera sua per far posto ad una nuova facciata, progettò una torre delle campane, isolata, e della quale ci piace qui riprodurre il disegno, utilizzando tali parti, con felicissimo assestamento di forma. E con originale concetto, egli fece concorrere questo nuovo elemento alla sistemazione della Piazza del Duomo, progettandone l'impianto in testa del Palazzo Reale, e precisamente sull'area assegnata alla Loggia nel progetto mengoniano; rimediando così assai felicemente — a mio avviso — allo sconcio della Piazza in detta località, come risulta dalla qui unita piantina.

*

Mentre noi stiamo scrivendo, i quindici concorrenti stanno studiando il nuovo progetto che presenteranno il venturo anno.

Progetto di assestamento della Piazza del Duomo dell'architetto Beltrami.

I quindici?... ahimè, no! uno è già mancato alla schiera dei vivi: l'architetto Ciaghin di Pietroburgo, il valentissimo autore del progetto segnato col n. 72, dalle torri mozzate, in corrispondenza delle navate intermedie, che presenta un aspetto simpaticissimo, arieggiante Notre-Dame. — Il povero artista chiuse gli occhi alla luce appena ricevuto l'annunzio della vittoria; nella dolce illusione di rivedere l'Italia, i suoi monumenti, e vaneggiando da artista valoroso le nuove battaglie dell'arte....

*

Vedremo noi sorgere la nuova facciata, oppure resterà dessa qual'è, invocando il motto imperioso e difensivo di quell'originalissimo autore del progetto numero 27,

«*Noli me tangere*»,

sfidando i secoli venturi nella sua solennità marmorea di capolavoro sbagliato? Al tempo la sentenza.

Certo non sarà il buon progetto che potrà mancare; il valore dei concorrenti, e la fede loro nell'opera, ne accertano. Un'altra difficoltà materiale io temo; considerando la esiguità dei lasciti e del sussidio, e la presumibile spesa di costo.

E quali infatti sarebbero i mezzi per attuare la nuova facciata del Duomo?

Certo occorrerebbe il risveglio della fede entusiasta dei primi tempi, nei quali i fedeli portavano al tempio il loro obolo di danaro e lavoro. Ma quella gran forza mistica sta spegnendosi, ed un nuovo sole di idealità e di fede sorge sull'orizzonte sociale. La rivelazione cede il posto alla scienza, e l'umano e libero pensiero diventa il criterio direttivo della vita moderna. È egli possibile il rinvigorimento di quella gran forza che si spegne? Io non lo credo, e neppure lo spero. Ma un altro nobile, e forte, e luminoso sentimento potrebbe venire in aiuto — il sentimento dell'arte: poichè prima e dopo tutto il Duomo è, e resterà sempre, una grande gloria dell'arte italiana, il più sublime documento della grandezza dei padri nostri, il vanto eterno della nobile Milano.

E sotto questo aspetto ognuno potrebbe concorrervi, poichè il Duomo non è solo il monumento del culto, ma è pure il monumento cittadino per eccellenza; e come oggi è il tempio dell'arte, potrebbe essere domani il *Pantheon* lombardo.

È egli possibile questo concorso? Io lo credo.

Depongo la penna, facendo voti che nell'attuale certame abbiasi a salutare il grande artista che possa in un prossimo futuro sclamare col poeta, davanti alla mole compiuta:

«*Indi rendei l'aspetto all'alte cose*».

Architetto A. GUIDINI.

GUERLAIN DI PARIGI
Articoli raccomandati :

Acqua di **Cologne Impériale.** — **Sapoceti**, sapone di tavoletta. — Crema saponina (**Ambrosial Cream**) per la barba. — Crema di **Fravole** per addolcire la pelle. — Polvere di **Cypris** per imbiancare la pelle. — **Stilboide Cristallisé**, brillantina perfezionata. — Acqua **Lustrale** ed acqua **Athénienne** pei capelli. — Acqua di Cologne **Russa**, di **Cypre**, di **Cedrato** per la tavoletta. — Spirito di **Cochlearia** per la bocca. — Estratti per la biancheria ed i vestiti. — **Héliotrope blanc.** — **Impérial Russe.** — **Gulldo.** — **Marie-Christine.** — **Maréchale Duchesse.** — Shore 's Caprice.

Merletti Pizzi Trine

di qualunque genere tanto a metro che a forma per biancheria o ammobigliamenti fini o finissimi PER VESTITI da occasione o DA SPOSA.

rivolgersi esclusivamente presso

M. JESURUM E C.IA
di VENEZIA

l'unica fabbrica in Italia premiata e brevettata

CATALOGHI E CAMPIONI GRATIS per provare la superiorità di merito, e l'inferiorità di prezzo dei merletti di Venezia in confronto a quelli di Francia e di Bruxelles.

RACCOMANDASI

L'Ecrisontylon Zulin. Nuovissima specialità e rimedio infallibile per la totale guarigione dei CALLI AI PIEDI — **Lire 1 al flacone.**

L'Elisire di Camomilla. Crampi allo stomaco, indigestioni, coliche, disturbi nervosi ed isterici, dolori di testa, insonnie, difficili digestioni, disturbi verminosi, guariscono coll'uso dell'ELISIRE DI CAMOMILLA. — **L. 1 al flacone.** — **L. 3 la bottiglia.**

Le Pillole di Celso CONTRO LA STITICHEZZA. Adottate da molti Medici e da vari Istituti Sanitari per la loro efficacia e proprietà di guarire radicalmente tale disturbo. — **L. 1 la scatola.**

Preparazioni della Premiata Farmacia VALCAMONICA & INTROZZI di **G. INTROZZI**
MILANO - Si vendono nelle principali Farmacie del Regno - MILANO

EXPOSITION UNIVERSELLE 1878
Croix de Chevalier — Médaille d'Or
LES PLUS HAUTES RÉCOMPENSES

OLIO DI CHINA DI E. COUDRAY

Preparato particolarmente per la Bellezza della Capigliatura.
Raccomandiamo questo prodotto che le celebrità medicali considerano, essendo a base di china, come il rigeneratore più potente che si conosca.

GENERI RACCOMANDATI :
PROFUMERIA alla LATTEINA consigliata dalle celebrità medicali.
GOCCIE CONCENTRATE per il Fazzoletto.
ACQUA DIVINA detta Acqua di Salute.
Fabbrica e Deposito in **Parigi, 13, rue d'Enghien, 13, Parigi**
TROVASI PRESSO TUTTE LE BUONE PROFUMERIE D'ITALIA

Ceirano Giovanni
PROVVEDITORE DI S. A. R. IL DUCA D'AOSTA
Corso Vittorio Eman. 9.
TORINO TORINO.

Grande assortimento d'ogni genere di Velocipedi dei migliori e più perfezionati sistemi. — *Chiedere Catalogo* illustrato che si spedisce *gratis*.

ISTITUTO CONVITTO CANDELLERO
ANNO 45°
TORINO — Via Saluzzo, 33. — TORINO.
Preparatorio esclusivamente agli Istituti Militari, e massime alla Scuola e R. Accademia Militare.

Presso tutti i Profumieri, Parrucchieri e Chimici.

La VELOUTINE
POLVERE di RISO speciale
PREPARATA AL BISMUTO
da CH^{ies} FAY, Profumiere
PARIGI, 9, rue de la Paix, 9, PARIGI

Case Raccomandate
DI VENEZIA.

Comp.a Assicuraz.i Generali di Venezia: Incendi - Grandine - Trasporti - Vita umana - Disgrazie accidentali. S. Marco, Procuratie vecchie, 83-84.

Ottici.
B. Waldstein, Piazza S. Marco, 126.

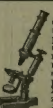
Alberghi.
Italia, B. Grunwald, S. Marco, 1449.

Ristoranti
Bauer Grunwald, Via 22 Marzo.

Bagni.
Grande Stabilimento al Lido.

Francobolli per Collezione

Compra, vendita e cambio. — Invio di francobolli rari e per Collettori principianti alla scelta dietro domanda. — Lista di francobolli rari, Serie, Buste, e cartoline, gratis e franco.

Gustavo Gelli & R. Tani.
Ohrdruf presso Gotha, Germania.

MICROSCOPI ACROMATICI
di propria fabbricazione. Grande assortimento di preparati microscopici, utensili ed apparati accessori, apparecchi materiali, articoli chimici. - Prezzi correnti gratis ed affrancati. Si cercano rappresentanti in tutti i paesi. **Berlino** (Germania) Prinzenstr. 71 S.
J. Klönne & G. Müller.

LIME PEI CALLI
Servono a levare la protuberanza, causa unica del dolore dei calli, sostituiscono i ferri taglienti che molte volte arrecano conseguenze. L. 1 cadauna. Milano dall'aromateria C. BONACINA, rimpetto la Vecchia Galleria, N. 36.

F. Grohmann Nachf. Berlin C.
la più vecchia e rinomata
Fabbrica di Timbri in Cautchuc vulcanizzato
Laboratorio meccanico ed istituto d'incisione.
Riconosciuta la più corretta e pronta esecuzione. Illustrazioni e lista dei prezzi franco e gratis. Relazioni per l'esportazione. Si cercano Rivenditori e rispettivi Agenti.

Novità! EXCELXIOR Novità!
DISINFETTORE SPONTANEO
Raccomandato col massimo calore da autorità mediche, principalmente contro le malatt e contagiose, come: morbillo, febbre scarlatina, colèra, tifo, e quindi indispensabile per Alberghi, Ospitali, infermerie luoghi comodi, ecc.
G. Lippmann, Berlino 22
Fabbrica chimica. Si cercano rappresentanti.

Igiene, Economia

30 anni d'esercizio — Risultati garantiti

CALORIFERI PERFEZIONATI
AD ALIMENZIONE AUTOMATICA DELLA DITTA
G. B. PORTA E C.IA
Continuatori di G. B. Monti e Duca Litta.
Ingegneri specialisti per riscaldamento e ventilazione premiati con 9 medaglie.
Cucine economiche, essicatoi, asciugatoi, lavanderie a vapore termosifoni, disinfettanti, ventilatori, rinfrescatori ecc.
Unico stabilimento del genere in Italia con propria fonderia in ghisa.
Milano, Via Nirone, 21.

Più di 60,000 impianti

Ditta F. Mainetti e C. di Eug. Ferrari

Milano, Piazza S. Eufemia 10

Garantisce puntuale, solida ed elegante costruzione in ogni genere di Carrozze di lusso.
Grande assortimento di Carrozze nuove ed usate pronte

Fabbrica premiata di Organi DA CHIESA
nata nell'anno 1550, la più antica d'Italia.
FABBRICAZIONE D'ORGANI D'OGNI GENERE
dalla più piccola alla più grande dimensione
SISTEMA MODERNO.
RIPARAZIONI, MANUTENZIONI (GARANZIA DI ANNI 5)
Specialità propria negli strumenti a lingua
CARLO VEGEZZI-BOSSI del fu Cav. **GIACOMO**
Provveditore della Casa di Sua Maestà il Re d'Italia
TORINO (Piemonte)

AVVISO ALLA MODISTERIA
NEI MAGAZZINI DELLA DITTA
GIOVANNI MOLINARI
UNICO DEPOSITO IN MILANO
FIORI — PIUME — FANTASIE
e generi relativi per moda delle primarie case di Parigi.
Nonchè un variato assortimento di cappelli guarniti per modelli delle migliori ed accreditate ditte estere
Piazza del Duomo - MILANO - Via Cappellari, N. 2.

CH. LORILLEUX & C.
FABBRICA NAZIONALE DI INCHIOSTRI PER TIPO-LITOGRAFIA
Colori macinati, secchi e vernici per Litografia
Paste da Rulli e Rulli completi
STABILIMENTO A DERGANO
DIREZIONE ED AMMINISTRAZIONE
5 Piazza Cavour — MILANO — 5 Piazza Cavour

Stampato cogli inchiostri della Casa CH. LORILLEUX e C., Milano.